memorii/jurnale

# MONICA LOVINESCU

## Seismograme / UNDE SCURTE II

HUMANITAS

MONICA LOVINESCU

*În România.* Licență în litere la Universitatea din București. În afara unui basm scris în copilărie, la vreo 7–8 ani, și publicat în *Dimineața copiilor*, își renegă cu vehemență debuturile literare. De pe la 15 ani publică proze scurte în *Vremea*, *Kalende* etc., ca și un roman în mai multe numere consecutive din *Revista Fundațiilor Regale*. Le găsește pe toate sofisticate și artificioase. Imediat după război deține cronica dramatică la *Democrația* lui Anton Dumitriu. Tot atunci e asistenta lui Camil Petrescu la Seminarul său de artă dramatică.

*În Franța.* Pleacă la Paris în septembrie 1947 ca bursieră a statului francez, iar în primele zile ale lui 1948 cere azil politic. La început face parte din tinere companii teatrale și semnează regia unor piese de avangardă. Situația din țară îi reține apoi integral atenția. Colaborează cu articole și studii despre literatura română și despre ideologia comunistă în numeroase publicații: *East Europe*, *Kontinent*, *Preuves*, *L'Alternative*, *Les Cahiers de L'Est*, *Temoignages*, *La France Catholique* etc. Semnează capitolul despre teatrul românesc în *Histoire du Spectacle* (Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard). Traduce cîteva cărți din românește sub pseudonimele Monique Saint-Côme sau Claude Pascal.

Colaborează și la revistele în limba română din exil: *Luceafărul*, *Caiete de Dor*, *Ființa Românească*, *Ethos*, *Contrapunct*, *Dialog*, *Agora* etc.

Din 1951 pînă în 1975, emisiuni literare și muzicale la Radiodifuziunea Franceză. Își începe colaborarea la „Europa Liberă" în 1962. Din 1967, emisiunile de mai mare ecou sunt „Teze și Antiteze la Paris" și „Actualitatea culturală românească".

Volume: *Unde Scurte*, I (ed. Limite, Madrid, 1978 și Humanitas, București, 1990) și *Întrevederi cu Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Ștefan Lupașcu și Grigore Cugler* (Cartea Românească, București, 1992).

MONICA LOVINESCU

# SEISMOGRAME

## Unde scurte

II

HUMANITAS
BUCUREŞTI — 1993

Coperta colecţiei
IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

Pe copertă
*Monica Lovinescu* (fotografie de Andrei Doicescu)

© HUMANITAS, 1993

ISBN 973-28-0396-7

# *Cuvînt înainte*

*1989 a stat sub zodia imprevizibilului. Nici istoricii, nici filozofii, nici sociologii, nici observatorii avizaţi ai fenomenului totalitar n-au dibuit semnele spectacularei prăbuşiri a imperiului comunist. Cîteva excepţii totuşi: Andrei Amalrik cu* L'Union Soviétique survivra-t-elle en 1984?, *Hélène Carrère d'Encausse cu* L'Empire éclaté *şi Emmanuel Todd cu* La chute finale. *În rest, nimeni nu a fixat vreo dată pentru explozia (a fost, de fapt, o implozie) sistemului sovietic. Cadavrul ideologiei, detectat de prin anii '70, îşi continua, ca în piesa lui Eugen Ionescu, „progresiunea geometrică". François Furet are dreptate, una din cele mai depline farse ale secolului al XX-lea e că regimul instaurat în numele marxismului n-a fost determinat de infrastructura economică şi socială şi că naşterea, ca şi decesul său n-au răspuns la criteriile-cheie marxiste, cele două date capitale, 1917 şi 1989, purtînd două nume de personaje istorice: Lenin şi Gorbaciov.*

*Pentru România imprevizibilitatea a fost dublă. Prima, generală în tot Răsăritul: evenimentele de la sfîrşitul lui 1989. Cu a doua ne-am adîncit într-o neagră „originalitate". Confiscarea revoluţiei ne-a ţintuit, pînă în clipa cînd scriu aceste rînduri, între o perestroika depăşită chiar şi în Rusia şi o democraţie cu accente de potemkiniadă. Lipsa unei societăţi civile ce ar fi reacţionat ca în ţările vecine ne-a dezis şi sfidat certitudinea că, acolo unde a fost înscăunat, comunismul a acţionat ca un vaccin anticomunist. Din 1989 şi pînă azi nu vaccinarea a putut fi constatată în România, ci, dimpotrivă, o viroză prelungită.*

*Cum nimeni n-a ştiut să fie profetul visat de Léon Bloy (cel care îşi aminteşte de viitor) nu ne mai rămîne decît să*

*prevedem trecutul. Să-l prevedem, adică să-l reconstituim. Societatea românească — sau ce-a mai rămas din ea — în marea iluzie lirică a revoluţiei a semnat, după procesul-mascaradă al lui Ceauşescu, un pact cu iertarea. „Să nu facem o vînătoare de vrăjitoare", pare a fi fost cuvîntul de ordine tacit, cel puţin printre intelectuali şi scriitori. E însă posibil să ierţi cînd nu ţi se cere iertare? În fond, sub îndemnul creştinesc se ascundea demonul uitării, al delăsării. O simplă şi vinovată lipsă a ţinerii de minte. În cultură, în ciuda ferventului angajament politic şi publicistic al scriitorilor — altă surpriză de mari proporţii — rezultatul iertării-uitării-delăsării nu s-a lăsat aşteptat: reapariţia ofensivă a marilor rinoceri de la curtea comunismo-fascismului de sorginte ceauşistă, ca şi dezastruoasa ivire printre cei ce rezistaseră sub urgie a unei noi specii de oportunişti, pactizînd cu neocomunismul puterii sub pretextul autonomiei esteticului (în ce mormînt al ideilor se va zbate oare acum Maiorescu prădat şi răstălmăcit?).*

*Sunt cazuri destul de rare, însă răsunătoare, explicabile, nu şi scuzabile, din moment ce oportunismul cel vechi a scăpat de orice sancţiune. În rest şi în majoritate, scriitorimea trezită din lunga vrajă a spaimei urca pentru prima oară pe baricadele cuvîntului, punînd totul în chestiune. Totul, în afară de literatură. Pînă la urmă pare a fi triumfat teza conservatoare a continuităţii pe acest tărîm, a rezistenţei prin literatură. O astfel de rezistenţă a existat. Dar a fost ea suficientă? O literatură aluzivă ducea, e drept, la o complicitate cu cititorul învăţat să citească printre rînduri. Nu şi la solidaritate, ca în Rusia samizdatului, în Cehoslovacia* Chartei *'77, în Polonia K.O.R.-ului şi Solidarnosć-ului.*

*De ce publicarea în continuare a* Undelor scurte? *Nu neapărat pentru a găsi puncte de asemănare cu actualitatea, ci pentru a regăsi unele cel puţin din rădăcinile ei. Deoarece nu totdeauna suntem victime ale sorţii vitrege sau ale străinilor. Uneori ne putem recunoaşte drept propriile noastre victime.*

*

*Anii '70 (în volumul de faţă între 1972 şi 1977) au fost pecetluiţi de apariţia în Est a Disidentului, iar în Apus de demarxizarea elitelor intelectuale tributare dogmei de la*

*Kremlin. A doua, motivată de prima. Şi producîndu-se îndeosebi la Paris. Dar cînd Parisului îi este frig, răceşte toată Europa. Ceea ce s-a şi petrecut între ivirea „noilor filozofi" prin 1975 şi Bienala Disidenţei la Veneţia, la sfîrşitul lui 1977. Întîlnirea-şoc a lui Soljeniţîn cu foştii stîngişti din mai '68, dezamăgiţi de ramolismentul Moscovei şi petrificarea Pekinului, va avea drept consecinţe de-a lungul deceniului următor ideologia drepturilor omului şi intensa clamoare-ecou la fiecare gest disident din Răsărit. Amîndouă contribuind la lunga durată a contestaţiei în ţările cu regim comunist.*

*Termenul* disident, *o încăpăţînare semantică rău înţeleasă de cei cărora li se atribuie, se naşte nu doar din prestigiul lui Soljeniţîn, dar şi dintr-o situaţie nouă. Rezistenţa pe faţă împotriva comunismului (la noi, în munţi, mai îndelungată şi mai îndîrjită ca aiurea) se stinge după revoluţia maghiară. Cînd închisorile şi lagărele îşi întredeschid porţile pentru supravieţuitorii epuizaţi, ea nu se mai poate prezenta, în poststalinism, decît sub camuflaj. Camuflajele sunt: Helsinki, drepturile omului, constituţiile comuniste. Disidenţii reclamă, sub pretextul legilor edictate de comunişti, o formă sau alta de „socialism cu chip uman". E o aparenţă. A arătat-o experienţa: ori de cîte ori o astfel de cerinţă e măcar în parte satisfăcută se produce izbucnirea. Libertatea nu cunoaşte epitete. La Budapesta, apoi la Praga, armata roşie poate să înăbuşe revolta. Ea va deveni, în schimb, ireversibilă cînd se va petrece nu la periferia imperiului ci în centrul lui: la Moscova şi Sankt-Petersburg.*

*Argutiile filologice şi politice spre a despărţi termenii disident-rezistent sunt ineficiente. Disident, cuvîntul rezistă la denegaţiile celor ce-l poartă, cu Soljeniţîn în frunte. Epidemia semantică e mai puternică decît precizia diagnosticului. Nu numai la nivelul mass-mediei. Intelectualii occidentali se străduiesc să-i afle temeiuri mai puţin vulgarizatoare.*

*Astfel, Philippe Sollers:*

*„Disident, cred, este acela care nu se aşază alături de ceilalţi. Ştiţi prea bine că pentru Nietzsche cea mai mare crimă împotriva spiritului este de a sta aşezat. Nu gîndeşti bine decît în picioare. Mergînd."*

*Sau Jean-Marie Benoist:*

*„Disidenţa e protestul singularităţii individuale contra presiunii grupului, presiunii raţionalităţii de stat. Disidenţa este un concept-cheie, e posibilitatea de a reveni spre marele dezgheţ provocat de filozofiile libertare, singulare, liberale, împotriva edificiului global al raţionalismului. [...] Marele dar ce ni-l pot oferi acum Rusia şi ţările din Est constă într-un mesaj de vigilenţă şi de insomnie comparabil cu avertismentul lui Dostoevski din* Demonii. *Moravia avea probabil dreptate cînd afirma că în Rusia a început un mare meci între Marx şi Dostoevski. [...] Disidenţii sunt pentru noi sarea pămîntului, trezirea."*

*Pe ecranele televiziunilor occidentale sau în eseurile filozofice „disident" se înscrie cu aceeaşi culoare sau cerneală indelebilă. A te strădui să-l ştergi spre a-l înlocui cu „rezistent" s-a dovedit zadarnic şi, la urma urmei, nefolositor. Cuvintele au menirea sau magia lor. „Gulag", lansat de Soljeniţîn, a sfîrşit prin a sparge poarta lagărelor şi a smulge sîrma ghimpată, „disident" prin a reconstrui o hartă a opoziţiei anticomuniste.*

*Îi datorăm lui Paul Goma de a avea un ţinut pe harta disidenţei. De aceea, în finalul volumului, anul '77 îi va fi în bună parte consacrat. Şi fiindcă întreţineam pe atunci speranţa — sau iluzia — că exemplul lui va fi neapărat urmat. S-a mai scurs vreun deceniu înainte ca disidenţa să se arate contagioasă şi pentru scriitorii români. Dar şi aşa, fără urmaşi imediaţi — cei mai depărtaţi nu şi-au mai recunoscut filiaţia —, Paul Goma a oferit ţării şansa de a nu fi absentă din catalogul disidenţei recitat patetic şi lucid de intelectualii dezideologizaţi ai Apusului.*

*

*Acest al doilea volum nu e diferit de primul. E compus din comentariile scrise pentru „Europa Liberă" (unele rezumate sau scurtate). Ori de cîte ori intervin italicele, notaţia înlocuieşte emisiuni în direct (mese rotunde sau convorbiri) ce-ar fi îngreunat numărul şi aşa prea mare al paginilor. Ca şi pentru tomul precedent, au fost sacrificate foarte multe texte, săvîrşindu-se nedreptăţi şi n-au putut fi evitate unele repetiţii. Ele se datorează, în primul rînd,*

*repetitivităţii cu care regimul de la Bucureşti a încercat să distrugă nu doar societatea civilă, dar şi cultura, după „Tezele din iulie '71".*

*Nici de data aceasta totul n-a fost spus pînă la capăt. Capătul ar fi ajuns în dosarul fiecărui scriitor prea îndrăzneţ. Chiar atunci însă cînd tactica impunea să fie salvat un om, o poziţie, nici un rînd nu păcătuieşte — îmi îngădui s-o sper — împotriva adevărului. Cel parţial în orice caz. Pentru adevărul fără limite ceasul n-a sunat decît la 22 Decembrie 1989.*

*În aceste pagini ne aflăm în anii '70. Neavînd altă pretenţie decît de a fixa unele repere pentru ţinerea de minte. Încă ameninţată. Cînd va lua sfîrşit amnezia, şi numai atunci, se va putea pune şi punctul final.*

*Paris, iunie 1992*

# 1972

**20 februarie 1972**

*Macbett*, cu doi de t. Pentru a nu se confunda cu Shakespeare. Trebuie chiar să evităm referirile prea frecvente la tragedia shakespeariană. Fără de care ne-am putea trece timpul întrebîndu-ne dacă Eugen Ionescu a avut sau nu dreptate de a înlocui pe Lady Macbeth cu Lady Duncan, de a transforma vrăjitoarele în seducătoare impostoare, de a învia cîţiva morţi, de a-şi îngădui depline libertăţi cu unele colaje shakespeariene. Natural că astfel de întrebări au fost puse şi vor mai fi. Eugen Ionescu el însuşi ştia ce riscă apropiindu-se de *Macbeth*.

Singura întrebare care ne dă — sau ar trebui să ne dea — cheia piesei este următoarea: de ce a avut nevoie Eugen Ionescu de *Macbeth*? Ca un punct de plecare pentru a spune ceva ce nu spusese Shakespeare? Două erau căile spre care se putea îndrepta atunci. Prima şi cea mai la îndemînă pentru autorul *Cîntăreţei Chele*: a înlocui tragedia cu caricatura ei. A doua, familiară pentru autorul *Rinocerilor*: a oferi pentru *Macbeth* o lectură contemporană, înlocuind istoria de ieri cu istoria zilelor noastre. De fapt Eugen Ionescu, între cele două posibilităţi, le-a ales pe amîndouă: umorul (dar nu se menţine intact decît în primul act) şi lectura contemporană (însă nu e dată explicit, nici ca în *Rinocerii*, nici ca în celebrul studiu al lui Jan Kott).

Iată cum arată subiectul, uitîndu-l pe Shakespeare. Cînd se ridică cortina, Glamiss şi Candor hotărăsc să se revolte împotriva lui Duncan. Doi generali fideli lui Duncan, Banco şi Macbett, îi vor învinge pe ei şi armatele lor. În privilegiile acordate după victorie, Duncan îl

va distinge pe Macbett în defavoarea lui Banco. Vrăjitoarele vor face restul. Una dintre ele va lua chiar trăsăturile soției lui Duncan, îl va împinge la omor pe Macbett, promițînd să-i fie, din prima clipă de văduvie, soție. Restul, ce știm, minus sfîrșitul, Malcom, fiul lui Duncan, urcîndu-se pe tron după ce Macbett e la rîndul lui învins și ucis, va promite noilor lui supuși o epocă de mai depline grozăvii decît aceea pe care au trăit-o sub Macbett. Citatul e luat din Shakespeare, numai că acolo, Malcom nu se învinuiește de toate viciile decît pentru a încerca buna-credință a lui Macduff, pe care-l crede trimis de Macbeth.

Simplificînd astfel și alegîndu-și rebelii și generalii, doi cîte doi, de fapt nici unul cu o personalitate proprie, ci putînd să-și schimbe rolurile între ei, Eugen Ionescu transplantează tragedia shakespeariană *și* în teatrul său, *și* în plin secol al XX-lea. La Shakespeare, Macbeth era excepția, Unul ca el putea îmbolnăvi întreaga Scoție. Malcom se urcă pe tron, pentru a da voie din nou zilei să se ridice, țărînii să se liniștească și somnului să-și regăsească ritmul. O dată cu Macbett cu doi t, peisajul s-a schimbat. Ținutul e atît de obișnuit cu tiranii, încît în afara unei furtuni, cea din noaptea cu vrăjitoare, nu înregistrează păcatul ca o zguduire. Insomnia nu există. Somnul secolului e dens. Macbett nu e excepția. Ce va veni după el va fi mai rău, ce a fost înaintea lui nu era mai bun. Dacă n-ar fi intervenit el, un altul i-ar fi jucat rolul: Banco desigur, după cum fuseseră Glamiss și Candor. Pămîntul care a suportat și mai suportă încă lagărele de concentrare n-are cum să se mai înfioare de pata de sînge de pe mîna lui Lady Macbeth. De aceea a dispărut poate și Lady Macbeth, iar Eugen Ionescu n-are nevoie de a actualiza aparențele: nici costumele, nici fețele, de abia vorbirea. Iată probabil de ce i-a fost necesar Shakespeare lui Eugen Ionescu: pentru a arăta, în cea mai pesimistă din piesele sale, că absurditatea a devenit pîinea noastră cea de toate zilele.

Piesa a fost pusă în scenă și jucată de Jacques Mauclair și trupa lui, fără o demarcație precisă între tragic și deriziune. Mai curînd natural. Și rîsul e înghețat. Unde e pata de sînge pe care Lady Macbeth n-o putea spăla cu toate parfumurile Arabiei?

**16 aprilie 1972**

Am în față trei texte: interviul acordat de Mircea Eliade lui Adrian Păunescu așa cum a apărut în *Contemporanul* din 10 și 17 martie, precedat de o introducere a lui Adrian Păunescu; dezmințirea lui Mircea Eliade, nerecunoscînd nici interviul trunchiat și transformat de cenzură, nici felul în care îl pune să vorbească Adrian Păunescu și, în sfîrșit, textul integral al acestui interviu, pe care Mircea Eliade mi l-a trimis anume pentru a se putea restabili adevărul.

Nu știu ce surprinde mai mult în această operație de măsluire și cenzurare: reaua-credință sau naivitatea?

Mai întîi faptele. În ianuarie 1971 sosește la Chicago un gazetar și un poet pe care Mircea Eliade îl socotea neconformist. În numele generației sale, Adrian Păunescu cere marelui absent din România mărturia generației interbelice. Mircea Eliade i-o dă, cu o singură condiție: ca interviul să fie publicat integral. Sau deloc. Adrian Păunescu își ia angajamentul. Își dă cuvîntul de onoare. În lumea aceasta, în care sosea el, cuvîntul de onoare înseamnă ceva. Înseamnă totul. Și totuși, după mai bine de un an, interviul apare cum apare mai totul în România: cenzurat, schimbat, pus în cu totul altă lumină de o introducere, de fapt o „reconsiderare", și din care Mircea Eliade dispare pentru a lăsa locul aranjamentelor lui Adrian Păunescu.

Nu intrăm aici în procesul de conștiință al lui Adrian Păunescu. Dacă-l va fi avut. Ci în dubla naivitate. A lui. Și a cenzurii. Cum și-a închipuit cineva la București că un scriitor liber poate fi tratat în același fel ca un scriitor supus presiunilor și moravurilor locale, adică cenzurat și măsluit, fără ca să protesteze în mod public? Cum nu și-a dat nimeni seama că, în asemenea condiții, interviul Mircea Eliade va deveni un caz Mircea Eliade?

Textele vorbesc de la sine, mai precis decît orice indignare. Fie doar ca această dare pe față să învețe cenzura de la București că marile, rarele spirite pe care le mai avem în libertate nu pot fi împămîntenite, trecîndu-le prin furcile caudine ale relei-credințe, ale trunchierilor cu puncte-puncte și rea-credință.

Iată dezmințirea lui Mircea Eliade, scrisă la 27 martie, la Chicago:

„Am citit cu mare tristețe convorbirile publicate de Adrian Păunescu în *Contemporanul* din 10 și 17 martie. Cînd, acum mai bine de un an, în iarna lui 1971, am acceptat să înregistrăm acest interviu, am făcut-o cu o singură condiție: *textul va apărea integral sau nu va apărea deloc*. Adrian Păunescu mi-a dat cuvîntul de onoare că această condiție va fi respectată și faptul că interviul nu se publica mă făcea să cred că se ține de cuvînt.

Din păcate, mă înșelasem. În cele din urmă, Adrian Păunescu a acceptat publicarea unui text trunchiat care schimbă radical sensul interviului. Într-adevăr, au fost eliminate pagini întregi și, în primul rînd, pasajele pe care le consideram centrale în convorbirile noastre pentru că vorbeam despre formația mea intelectuală și deci despre influența profesorului Nae Ionescu, învățătorul meu și al generației mele. Au fost de asemenea eliminate pasajele în care discutam despre Emil Cioran, Eugen Ionescu, Dan Botta și Mircea Vulcănescu, ca să nu mai vorbesc de referințele la scrierile mele de istoria religiei și filozofia culturii. Asemenea omisiuni, care schimbă sensul interviului, mă silesc să republic textul integral într-una din revistele românești care apar în Occident.

În ceea ce privește amintirile despre serile petrecute împreună în iarna 1971, ele sunt evocate de poetul și gazetarul Adrian Păunescu, și îi aparțin în întregime. Cînd ședeam de vorbă, credeam că vorbim aceeași limbă: vechea, cinstita limbă românească pe care am învățat-o de copil și pe care o vorbesc și acum, la bătrînețe. Recunosc, cu o imensă tristețe, că m-am înșelat."

## 20 aprilie 1972

Dacă rolurile ar fi studiate în teatrul românesc cu devoranta pasiune de cunoaștere de care dă dovadă Ion Omescu în *Hamlet sau ispita posibilului*, n-am avea, poate, o școală actoricească mai bună sau stiluri regizorale mai desăvîrșite, dar s-ar îmbogăți cu siguranță o literatură eseistică de calitate. Pentru că așa se prezintă, aparent cel puțin, *Hamlet*-ul lui Ion Omescu: un fel de jurnal intim al

unui actor care uită o clipă pe dramaturgul din el pentru a se consacra înfruntării cu rolul prin excelenţă, cu ispita dintîi şi de pe urmă a oricărei mari caricre actoriceşti: Hamlet. Dar eseul lui Ion Omescu nu este un fel de „jurnal" şi o astfel de confruntare decît în aparenţă; de fapt, el reprezintă mult mai mult, umplînd prin docta, inteligenta, rafinata lui prezenţă golul din studiile asupra lui Shakespeare în România. De la Haig Acterian şi Dragoş Protopopescu, dinainte de război, nici un studiu competent n-a fost scris în România într-un domeniu care, în Occident, se îmbogăţeşte mereu cu noi contribuţii. Aportul lui Ion Omescu se dovedeşte deci însemnat. În plus, ni se dezvăluie aici şi calităţi critice pe care dramaturgul Ion Omescu n-avea cum să le demonstreze: seriozitatea informaţiei, eleganţa alegerii, siguranţa sentinţei critice.

În această risipă de note şi sugestii, Ion Omescu nu rămîne pe pragul impresionismului. Planul lui e clar, iar arhitectura riguroasă. El nu redă pe Hamlet numai contemporanilor. O astfel de întreprindere ar fi fost de altfel nebinevenită, după studiul lui Jan Kott care a epuizat, pe multă vreme, formula. Ar fi trebuit să treacă timpul, ar fi trebuit ca realitatea istorică ce l-a inspirat pe Jan Kott să-şi fi schimbat natura, ceea ce încă nu s-a întîmplat. Ion Omescu se referă la Jan Kott mai ales în capitolul final, în care schiţează o polemică, pentru a paria, în universul shakespearian, pe eroul care ar putea coborî din acest univers pe scenele noastre cotidiene: insul (cu suflet fierbinte şi creier lucid) neînfulecînd pe nimeni şi nelăsîndu-se mîncat; „cel capabil să creadă cu dîrzenie în altceva decît în sine". A lui va fi împărăţia pămîntului — încheie Ion Omescu. Pentru ca această confruntare între Jan Kott şi Ion Omescu să fie însă convingătoare, ar fi nevoie de o argumentare mai strînsă, mai aproape de tezele lui Jan Kott. Ion Omescu nu ne-o oferă. Pînă la momentul prielnic unei libere dezbateri, preferăm să urmărim pe eseistul român în opţiunea esenţială a studiului său: „ispita imposibilului".

Personajul lui Hamlet a înflăcărat întru atît toate epocile, încît, înainte de a-l înceţăteni în vremea noastră, Ion Omescu îl oglindeşte în timpul ce s-a scurs de la elisabetani şi pînă la noi. Şi începe prin a-l reda pe Hamlet

contemporanilor săi: elisabetanilor. Dacă, aşa cum observă Ion Omescu, „elisabetanul se refuză opţiunii definitive", dacă singura lui morală este „alternanţa", dacă ezitarea sistematică Hamlet o împarte cu regina Elisabeta, dacă „starea pe loc este comună amîndurora", cui ar putea aparţine Hamlet, mai întîi, dacă nu vremii lui? „Melanholia", o boală la modă în epoca elisabetană, înseamnă pentru Ion Omescu „apogeul luciditătii care nu se vrea nici gonită, nici vindecată". O va regăsi apoi sub alte nume de-a lungul vremilor: „plictis" la Chateaubriand, disperare la Kierkegaard, greaţă la Sartre. Dar, mai întîi, a fost „melanholia", boala privilegiată a celui ce a putut fi numit „student în melanholie": Hamlet. În Hamlet, apoi, „Giordano Bruno îl întîlneşte pe Calvin" şi după această întîlnire încep metamorfozele, fiecare epocă vorbind despre Hamlet în alt fel şi spovedindu-se prin el.

Romanticii s-au regăsit în Hamlet şi, necruţîndu-se, nu l-au cruţat nici pe el. Epoca victoriană l-a respectat numai în măsura în care putea să-şi respecte, prin el, pudoarea şi convenţiile. Sau, cum scrie Ion Omescu, „mutilîndu-l cu respect chirurgical, epoca victoriană avea pe undeva sentimentul că-l restaurează". Apoi, încep alte avataruri ale prinţului danez. Psihiatria îl anexează, examinarea lui clinică devenind capitol de istorie literară. Epoca esteticizantă de după 1900 îl transformă în „spectatorul propriei sale tragedii". Cu lectura psihanalitică, Hamlet se refugiază în nevroză, de unde n-a fost scos cu desăvîrşire nici pînă azi. După primul război mondial, în goană după izvoare, e restituit scenei elisabetane, de unde al doilea război mondial îl va izgoni din nou pentru a-l readuce în istoria vie.

Am rezumat o bună parte a studiului lui Ion Omescu, doar pentru a-i afla planul, bine întocmit, sub aparenţele digresiunii. Dar evident că tot în zilele noastre confruntarea devine mai pasionată şi mai pasionantă. Fiindcă, pînă la sfîrşit, nici Ion Omescu nu poate evita inevitabilul: să-l cheme pe Hamlet printre noi. Sau cum spune el însuşi: „Am trăit evenimente pe care nu trebuia să le trăim, cunoaştem taine ale firii pe care n-ar fi trebuit să le aflăm. Şi-am văzut lucruri care tulbură ochiul pentru totdeauna... Nu aşteptăm din gura marilor personaje, din

pilda existenţei lor scenice, adevăruri oraculare. Aşa cum întindem unguentul peste carnea vie, am vrea să punem zbuciumul lor peste zbuciumul nostru."

Hamlet devine deci martorul Marii Temniţe „pline de carcere", de parcă n-ar mai fi cu putinţă decît „un inventar al gratiilor". Ion Omescu părăseşte însă şi această imagine — la urma urmei destul de apropiată de a lui Jan Kott — pentru a ni-l arăta pe Hamlet întinzînd mîna lui Sisif şi anunţînd filozofia absurdului.

Din acest inventar al tuturor referinţelor, aparţinînd unei culturi temeinice şi unei informaţii la zi, una singură lipseşte, în mod ciudat, la Ion Omescu. El, care defineşte pe Hamlet în mai multe rînduri prin pasiunea lucidităţii, „patimă arzătoare între toate", ignoră interpretarea lui Camil Petrescu din *Addenda la falsul tratat* (în finalul celui de-al treilea volum al *Teatrului* său în Editura Fundaţiilor Regale). Or, analiza lui Camil Petrescu rămîne şi azi una dintre cele mai substanţiale, el fiind, după cîte ştim, primul care a explicat discrepanţa între motivările exterioare şi lipsa de acţiune a lui Hamlet, deoarece drama nu se produce decît prin descoperiri succesive „de noi orizonturi în conştiinţa pură a personajului" şi „exclusiv din această alimentare interioară". Luciditatea sau autenticitatea, aşa cum o definea Camil Petrescu, o prezenţă în conştiinţă, îi conferea lui Hamlet statutul său special şi-i dezlega misterul tuturor şovăielilor. Omisiunea e într-adevăr ciudată, venind de la un autor ca Ion Omescu şi atît de aproape, uneori, de explicaţiile înaintaşului său direct în „hamletologie". Omisiunea nu ştirbeşte însă interesul acestui cutreier de calitate rară prin Elsinor. Iar dacă, de-a lungul itinerarului, Ion Omescu ne mărturiseşte că a sfîrşit prin a-l pierde pe Hamlet prin zecile şi sutele de oglinzi în care l-a răsfrînt, el ne-a dăruit tuturor fecunda imposibilitate de a mai alege un singur Hamlet.

## 27 aprilie 1972

*Marele Singuratic* de Marin Preda reprezintă prima încercare serioasă de a ne da o carte a Fiului, după ce autorul a omenit literatura română cu o figură a Tatălui de o originalitate obsedantă. În cultura contemporană ce ar putea

fi definită după părerea psihanaliştilor prin revolta împotriva Tatălui, Marin Preda este printre atît de rarii scriitori care arată o admiraţie — şi nu neapărat o supunere — faţă de Tată, transfigurîndu-i scrisul şi acordîndu-i un caracter aparte. M-am întrebat totdeauna cum ar putea opera critica de tip psihanalitic într-o proză ca aceea a lui Marin Preda. Nu şi-ar dezvălui ea oare limitele şi suficienţa în faţa acestui caz cu totul rebel catalogărilor ei tematice? Oricc ar fi, prezenţa Tatălui nu dă prozei lui Marin Preda numai originalitatea ei, dar şi întreaga ei lumină. Lumina unei eterne zi de vară, după cum o mărturisea el însuşi, şi care face din satul lui — azi jefuit de substanţă — mitul la îndemînă.

*Marele Singuratic* este deci o Carte a Fiului. Dar nu în absenţa Tatălui. În *Intrusul*, de pildă, figura Tatălui nu apărea. De aceea probabil, cartea era lipsită de harul coborînd în proza romancierului român atunci cînd bătrînul Moromete se aşază pe prispa casei şi a textului. În *Marele Singuratic* vraja se înfiripă din nou prin apariţia neaşteptată — ne temeam că se încheiase o dată cu *Morometii*, II — a bătrînului Moromete, pentru prima oară evocat şi în tinereţea lui. O tinereţe a tăcerii. Flăcăul de 20 de ani de pe vremuri era poreclit Mutul; într-atîta era de avar cu vorbele, de uimit în faţa lor, încît nu avea să le rostească decît mai tîrziu, atunci cînd experienţa sau, mai curînd, contemplarea le va fi oferit un conţinut. Moromete tînăr şi Moromete la sfîrşitul vieţii, vorbele celui bătrîn dobîndindu-şi sensul prin tăcerea celui tînăr, Moromete este mai existent în cele cîteva pagini consacrate în *Marele Singuratic* decît toate celelalte personaje la un loc. Şi aceasta într-o proză ca a lui Marin Preda unde nu există personaje secundare — într-atîta sunt de precis conturate cu gesturile şi gîndurile lor dinainte de gest. Simina, de pildă, este mai ales prezentă în pauzele care-i precedă cuvintele, de parcă darul prin excelenţă al lui Marin Preda ar fi să surprindă zona obscură în care existăm înainte de a ne fi exprimat.

În ciuda aparenţelor, şi aparenţa este de data aceasta o poveste de iubire, marele dialog continuă să se desfăşoare între tată şi fiu. Fiul, Niculaie, are, ca şi tatăl, tăcerile lui.

Este sucit şi singuratic, asemenea singurătăţii bătrînului pe vremea cînd era flăcău. S-ar spune totuşi că nu depăşeşte faza unui negativ al Tatălui. Poată că bătrînul Moromete se afla în contemplarea lui în afara istoriei, pe cînd lui Niculaie, însingurarea i se naşte din înfruntarea cu istoria, ce-l surprinde la vîrsta adolescenţei, a grabei, a improvizaţiei. Bătrînul Moromete nu improvizase niciodată nimic. Ritmul lui era parcă al anotimpurilor. Scurgerea lor nu-l măcina, ci-l construia. Niculaie n-a avut vreme să se coacă. A fost aruncat, sau s-a aruncat într-un vîrtej de iluzii şi ciocniri. Şi numai apoi, respins de vîrtej, face în „grădina castelului", lîngă florile lui, ucenicia tăcerii. Nu e o tăcere ca aceea a tatălui, uimită de a învăţa lumea, ci una amară de a o fi învăţat, primit, prea devreme.

Iată de ce, pînă la întîlnirea cu Simina, Niculaie e numai ursuz, în timp ce Moromete era luminos, iar atracţia pe care o exercită Niculaie asupra unora dintre semenii lui, şi în primul rînd asupra Siminei, nu decurge de la sine. Suntem obligaţi să-l credem pe cuvînt pe autor, atunci cînd o afirmă şi o revendică.

În unele din cronicile consacrate acestui roman, Marin Preda este viu felicitat de a fi izbîndit o primă mare sinteză între romanul citadin şi cel rural. Nu suntem siguri că acesta este meritul cărţii. Deoarece, în *Marele Singuratic*, poezia ce irupe ori de cîte ori satul e prezent pune mai tare în relief, prin contrast, lipsa de graţie a situaţiilor citadine. Cele mai puţin inspirate fiind, paradoxal, pasajele în care intervine lumea scriitorilor — sau prea puţin virulentă pentru a deveni caricatură, sau prea schematică pentru a mima realitatea. Aceeaşi impresie pentru discuţiile asupra artei, fie că teoriile sunt expuse de Simina, sau de Niculaie, sumare şi ele şi cu o scară de valori straniu răsturnată, ca acel Paciurea pus mult înaintea lui Brâncuşi care are de ce să înfioare pe orice observator avizat al fenomenului artistic contemporan. Incursiunile în viaţa artistică sunt neavîntate, situîndu-se la jumătate de drum între simţul comun şi inspiraţie. Viaţa citadină aici este sărăcită prin apropierea de oaza satului, complexă, rafinată, avînd toate calităţile în mod curent atribuite psihologiei citadine. Nu e deci o

„sinteză", ci un contrast. Dezbărat de o atare vecinătate, *Intrusul* era mai unitar în construcţia lui, mai mărginit şi mai realizat ca proiect.

În plus, *Marele Singuratic* suferă de un final precipitat, un epilog neconcludent, adăugat parcă în ultima clipă, necrescut din dospeala cărţii, aşa cum se întîmplă cu celelalte cărţi ale lui Marin Preda, care, în afara *Desfăşurării* de pe vremuri, sunt organice. Reintegrarea lui Niculaie în viaţa politică nu stinghereşte numai din pricina oportunismului sau a unui optimism brusc, nejustificat de umbrele şi luminile de mai înainte, ci şi din punct de vedere pur estetic: nu seamănă cu restul. După ritmul lent şi întortocheat al cărţii, această rapidă decizie, rezolvată în cîteva pagini de proză neutră din care au dispărut parcă toate personajele (şi pînă şi Niculaie, drogat de durere, este absent), pare suprapusă. Am putea chiar, o clipă, să ne lăsăm ispitiţi de ideea unui aranjament ad-hoc, menit să acopere îndrăznelile anterioare. De vină e şi o nefericită inspiraţie a autorului ţinînd să ofere un final unei cărţi ce fusese de fapt terminată, o dată cu moartea Siminei.

**2 iulie 1972**

Teatrul experimental „La Mamma" din New York a sosit în iunie la Paris, pentru o serie de reprezentaţii limitate, la Spaţiul Cardin, cu *Medeea* tînărului regizor român Andrei Şerban. „O Medee superbă", îşi intitulase cronica un cunoscut critic american. Văzînd spectacolul, mi-am dat seama că, oricît de superlativ, epitetul nu este exagerat.

Un ritual nu poate fi povestit. Nu voi încerca deci să descriu această *Medee*. Pentru că este concepută la modul ritual şi dezbărată de balastul de psihologism în care o înecaseră două secole de teatru european. Tratată psihologic, *Medeea* rămîne de neînţeles, oscilînd între rînjet şi oroare fără sens. Din care n-o poate salva talentul, oricît de mare ar fi el, al unei actriţe. Nu de mult, Maria Casarès încercase, lărgind gama ţipetelor pînă la extrema ei limită, să ne implice în tragedie. Eşuase, ca cele mai multe dintre ilustrele ei înaintaşe. Văzînd spectacolul lui

Andrei Şerban, am înţeles de ce: nu era împlîntată în spaţiul sacru în afara căruia sîngele şi ţipetele acestea străine firii nu sunt comunicabile.

Îndepărtînd deci descrierea, voi încerca să surprind întîlnirea lui Andrei Şerban cu Peter Brook, graţie căreia tînărul regizor român a izbutit să creeze nu un spectacol, ci prologul la un nou teatru. Totuşi, mai înainte, trebuie insistat asupra faptului că, din punctul de vedere al spectacolului deloc neglijabil pentru un regizor, Andrei Şerban dă dovadă de o destul de uimitoare maturitate. Mijloacele de care dispunea i-ar fi îngăduit o orgie de exhibiţii excentrice. Or, primul lucru care izbeşte este extrema lui rigoare. O severitate de mari înălţimi. Efectele sunt doar nişte puncte. Niciodată o desfăşurare. Lumina, redusă la expresia ei cea mai simplă: cîteva lumînări. Elementele de decor atît de puţine, încît spaţiul dintre ele dobîndeşte un fel de respiraţie necesară. Rareori s-a făcut teatru mai sărac, mai axat pe necesar. Şi rareori am văzut comunicarea dintre actori şi spectatori transformîndu-se în acel fior, acea presimţire, acel tremur sau acea exaltare gravă pe care numai liturghia le poate naşte. Instrumentul metamorfozei din spectacol în ceremonie este vocea umană, tratarea ei aparte. Şi aici revenim spre Peter Brook. Cu prilejul Zilelor Internaţionale ale Teatrului Naţiunilor, din primăvară la Paris, am asistat la exerciţiile de laborator ale lui Peter Brook. De doi ani, celebrul regizor englez a părăsit scena pentru a crea la Paris un Centru Internaţional de Cercetare Teatrală, cu colaboratori din lumea întreagă. Printre ei, timp de un an, şi Andrei Şerban. În programul *Medeei*, Andrei Şerban precizează că tot lucrul său a fost întemeiat pe experienţa centrului şi dă următorul citat din Peter Brook:

„Care este locul exact al cuvîntului în expresia dramatică? Vibraţie? Concept? Muzică? Există oare vreo evidenţă îngropată în structura sonoră a unor limbi vechi?“ Peter Brook se mai întreba: „Există o relaţie între sărăcia sonoră a limbilor contemporane şi absenţa în teatrul vremii noastre a unei bogăţii emoţionale a sunetului, acea bogăţie care corespundea în epocile anterioare cu experienţa tragică?“

Renunţînd deci la sensul cuvintelor şi la limbile comunicîndu-ne acest sens (cele contemporane pe care le putem

înţelege), Peter Brook a prospectat doar spectrul sonor al cuvintelor fie în limbile vechi, fie în limbi imaginare. A încercat mai întîi greaca veche, a vrut să reconstituie apoi o limbă îngropată de două mii de ani, *avesta*, care servea doar la ceremonii, a inventat în sfîrşit, împreună cu poetul englez Ted Hughes, o limbă numai în funcţie de sonorităţile ei, *orgast*. Şi Peter Brook mărturisea: „Ne-am întrebat dacă e posibil să intrăm într-o acţiune mitică în mod direct. Să stabilim o relaţie cu calitatea unui mit, fără a trece prin povestiri şi referinţe pe care le cunoaştem." Rezultatul propus în exerciţiile sale de laborator izbea prin similitudinea de sonoritate cu teatrul Nô. Asemănarea este de reţinut, vom vedea imediat de ce.

În *Medeea*, Andrei Şerban, bazîndu-se pe texte din Euripide şi Seneca — deci slujindu-se de greaca veche şi de latină, de neînţeles pentru majoritatea publicului contemporan — le-a tratat ca pentru *avesta* sau *orgast*, atent doar la sonorităţi, indiferent la semnificaţii, izbutind să recreeze printr-o ciudată vocaliză de esenţe fiorul sacru. Înseamnă oare că Andrei Şerban n-a făcut decît să transplanteze din laborator pe scenă tehnici învăţate de la Peter Brook? Nu, deoarece nu există tehnică sau reţetă. Fiecare actor trebuie să regăsească în el însuşi sedimente de mult uitate. Termenul de arhetip devine inevitabil, ca şi referinţa, voită sau nu, la inconştientul colectiv al lui Jung conţinînd rămăşiţele tuturor religiilor. Uneori, corespondenţa cu teatrul Nô izbea. Vedem, citind programul, că Andrei Şerban a avut şi un consilier japonez. De ce? Nimeni dintre noi nu poate şti cum era într-adevăr jucată tragedia greccască. Toate ipotezele sunt îngăduite. Andrei Şerban pare a fi ales următoarea: puţinele tragedii greceşti erau arhicunoscute de un public ce putea urmări desfăşurarea ştiind-o pe dinafară. Actorul n-ar mai fi fost deci nevoit să redea sensul textului ci, forţat şi de dimensiunile amfiteatrului, ar fi jucat pe amploarea şi varietatea ţipătului. Or, în teatrul Nô de azi, actorul nu ţine nici el seama de comunicabilitatea textului. De aceea i-a fost util consilierul japonez, mărturisea Andrei Şerban. Citit în japoneză, un text Nô e cu totul diferit de cel recitat pe scenă. Citit, are dimensiunea lineară a oricărei limbi moderne. Recitat, adică ţipat, gîtuit, cîntat, sincopat, el îşi

pierde analogia cu textul citit, nu mai e direct inteligibil. De unde exemplul pe care l-a putut oferi teatrul Nô lui Andrei Şerban pentru tratarea limbilor greacă şi latină.

Cît se va putea menţine Andrei Şerban pe această calc regală pe care s-a angajat alături de Peter Brook? Cînd a încercat să introducă într-o limbă contemporană (franceza) sonorităţile obţinute, Peter Brook, în ultimul exerciţiu propus la Teatrul Naţiunilor, n-a fost deloc concludent. Există, pe termen lung, un risc de impas. Dar deocamdată, Andrei Şerban este primul care dovedeşte, într-un spectacol şi nu numai în experienţe de laborator, că metamorfoza este cu putinţă.

**20 iulie 1972**

Adevărul şi adevărurile nu cunosc, din nefericire, în România un statut firesc. Ele sunt mai întotdeauna însoţite de cîte un atribut. Există adevăruri pe jumătate, există adevăruri de partid, adevăruri circumstanţiale şi, bineînţeles, există adevăruri de consum intern şi adevăruri de export.

Vom da un exemplu tipic despre aceste adevăruri bune doar pentru străinătate. Prilejul: „o masă rotundă" realizată la Bucureşti de trimisul special al reţelei Radiodifuziunii Franceze „France-Culture", Jean de Beer, gaulist de stînga, care a reunit cîteva „personalităţi" din lumea culturală şi artistică românească: Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Virgil Cândea, Horia Lovinescu, Dan Hăulică şi Romul Munteanu. „Masa rotundă" era destinată ascultătorilor francezi şi a fost realizată în „duplex", Jean de Beer şi invitaţii săi români discutau în acelaşi timp cu un alt reprezentant al Radiodifuziunii Franceze, aflat în studiourile de la Paris, Francis Crémieux.

Cum s-au petrecut lucrurile? De la început, trebuie să subliniem că „personalităţile" culturale invitate s-au distins printr-o manifestă rea-credinţă, apărînd — e drept, cu oarecare dibăcie diplomatică — multe din sloganurile oficiale şi ocolind chestiunile stingheritoare.

Deşi comunist ortodox, Francis Crémieux lansează marea întrebare: „Există cenzură în România?" Ea cade ca o bombă, urmează o lungă, o penibil de lungă tăcere,

implicând, desigur, panică şi consternare. Voindu-se abil, Romul Munteanu încearcă să ia castanele din foc şi să schiţeze un răspuns: „în calitate de editor, spune el, am dreptul să refuz o carte sau alta", pregătindu-se să dea exemple. Francis Crémieux îl întrerupe brutal: „Domnilor, nu e vorba de refuzul unei cărţi. Orice editor, fie el la Bucureşti sau la Paris, are dreptul să refuze o carte. Nu confundaţi, vă rog, refuzul cu cenzura. Eu vorbesc de cenzură, cenzura adevărată a ziarelor, a cărţilor, a filmelor, a spectacolelor, cenzura cu ştampilă. Şi deoarece — continuă Francis Crémieux — am primit cîteva telefoane în cursul convorbirii noastre, sunt rugat de ascultătorii francezi să mai răspundeţi la încă două întrebări, strîns legate de cenzură: Pentru ce motiv romanul lui Paul Goma (*Ostinato*, n.n.) a fost interzis în România? Şi cine hotărăşte ce e bine şi ce e rău pentru societatea socialistă?" La asemenea insistenţe, neprevăzute, lucrurile se complică. Cine se va sacrifica dintre participanţii români la discuţii? Fără să pomenească vreodată de noţiunea de cenzură, Virgil Cândea se străduieşte să ridice mănuşa. O face cu cinism. „La noi — afirmă, bizantin, Virgil Cândea — lucrătorii tipografi refuză să tipărească o carte ce contravine spiritului societăţii socialiste." Cu alte cuvinte, nu există cenzură în România, însă spiritul socialist al societăţii româneşti a atins un atare nivel, încît tipografii veghează ei înşişi la menţinerea moralei socialiste. Nu prea satisfăcut de răspunsul lui Virgil Cândea, Francis Crémieux insistă. Atunci, Romul Munteanu înceţoşează totul, lansîndu-se în explicaţii interminabile şi confuze despre organizarea editurilor româneşti pentru ca, evident, să nu spună nimic. Obosit probabil de a-şi fi pus destul în încurcătură pe tovarăşii săi bucureşteni, Francis Crémieux părăseşte întrebarea dureroasă a cenzurii şi trece la cazul lui Paul Goma. Vine rîndul doamnei Zoe Dumitrescu-Buşulenga să exporte adevăruri *sui-generis*. Teza ei este simplă: regimul acordă tot felul de libertăţi, în afară de două: libertatea pentru pornografic şi libertatea pentru apologia violenţei. „Vedeţi dumneavoastră, începe D-sa, tocmai discutam zilele trecute cu nişte prieteni olandezi, care militau pentru o libertate totală. Şi cînd am fost la Amsterdam, în numele acestei

libertăţi totale, nici nu m-am putut plimba pe străzile acestui minunat oraş, din cauză că, în numele libertăţii totale, s-a ajuns, pur şi simplu, la pornografie. Or, dacă romanul lui Paul Goma a fost interzis în România, este pentru că este un roman... pornografic! Există în romanul acesta un pederast dedîndu-se în închisoare la comportamente pe care o operă literară nu le poate suporta."

Concluziile sunt lesne de tras. E mai ales întristător că nişte intelectuali s-au putut coborî pînă în zonele cele mai de jos ale mistificării. Nu există cenzură în România, nimeni n-a auzit de aşa ceva, tipografii sunt singurii care, scandalizaţi de excesele de libertate, refuză să culeagă textele incriminate. Şi apoi, povestea Paul Goma! Orice s-ar fi putut spune despre romanul lui Paul Goma. În afară de un singur lucru: că e pornografic. Pasajele cu pederastul, de care pomeneşte Z. Dumitrescu-Buşulenga, ocupă doar cîteva rînduri, din sute de pagini. Nimic nu frizează pornografia. Zoe Dumitrescu-Buşulenga este o femeie cultivată. Ar îndrăzni oare să vorbească de pornografie la... Proust, cerînd ca opera proustiană să cadă sub cenzura unei critici puritane? Şi mai e ceva, pe care în sofismele ei grăbite dna Buşulenga l-a uitat. Dacă romanul lui Paul Goma nu poate fi citit în România, ascultătorii francezi, cărora li se adresa, pot oricînd s-o verifice şi dezmintă.

Noi recunoaştem, cei dintîi, cît e de greu să răspunzi la zdrobitoarea întrebare: „Există cenzură în România?" E totuşi o limită în îndeletnicirea cu exportul de adevăruri măsluite. Or, această limită a fost întrecută — cu destulă nerusinare — de interlocutorii de la Bucureşti.

## 28 septembrie 1972

Nimeni nu m-a înfrînt. Dar dincolo de lupte
Se-ntinde oboseala tuturor drumurilor,
spre toate apele, spre toate stelele.
Nimeni nu m-a înfrînt, dar aripile-mi sunt atît de
largi
Viaţa le-nsîngeră, ca pe vulturi zăbrelele.

Spune-i morţii, Doamne, să-mi dea neagra hermină
Pe care o dăruieşte tuturor învingătorilor.

Versurile acestea de demult ale Anişoarei Odeanu mi-au revenit în minte cînd am aflat vestea morţii sale. Nu ştiu dacă Anişoara Odeanu le-ar mai fi putut semna azi. Cea care le scria, prin 1940 şi ceva, era în plină tinereţe şi promisiune a talentului. Două cărţi de proză şi mai ales volumele de versuri o anunţau ca pe o mare speranţă a literaturii tinere — şi nu numai feminine cum s-a spus insistent. În acei ani nu era înfrîntă, putea să dialogheze neînfricoşat cu moartea deoarece, aşa cum spunea odată Ion Caraion despre tinereţe, „avea de unde muri". Cît de învingătoare sau învinsă se va fi considerat în timpul din urmă Anişoara Odeanu, n-avem cum să bănuim. Ştim însă că printr-o îndelungată interdicţie de publicare, i s-au furat aproape 30 de ani — cei ai deplinei maturităţi — şi că *Noaptea creaţiei* s-a întins asupra ei, sub altă formă: a cenzurii. De scris, probabil că va fi continuat — din clipa în care un roman i-a apărut recent —, dar scrisul acesta de taină fără posibilitatea de a ieşi din „noaptea creaţiei" spre lumina tiparului şi a confruntării cu semenii reprezintă totuşi o mutilare. Cînd a apărut pentru prima oară în volum — în 1969 — Anişoara Odeanu se afla la un al doilea debut, de care marele public nu era înştiinţat, culegerea antologică, tipărită sub titlul generic de *Noaptea creaţiei*, necuprinzînd nici una din datele primei apariţii a textelor.

În acest sens moartea ei dobîndeşte valoare de simbol. Ce literatură — şi dintre cele mai bogate decît a noastră — îşi poate îngădui o astfel de măcinare şi aruncare în umbră a talentelor, impunînd o tăcere silnică unei generaţii poetice, printr-o uitare forţată, fără a suferi în desfăşurările ei ulterioare? În ce fel şi cît mai suferă literatura română, o ştim cu toţii. E un motiv pentru ca umbrele ce revin spre noi să fie salutate cum se cuvine, cu un fel de respect sfios şi chiar cu un sentiment de culpabilitate, iar nu, mai mult sau mai puţin, trecute sub tăcere de cronicari grăbiţi să semnaleze orice mijire poetică a adolescenţei.

De cărţile de proză ale Anişoarei Odeanu, nu mi-a mai rămas decît amintirea. Din versurile sale, culegerea antologică din 1969, adică, într-un fel, tot amintirea. Nu pot

să-mi dau seama care au fost criteriile alegerii, dar, la apariţia ei, în 1943, *Noaptea creaţiei* îmi lăsase o impresie infinit mai puternică decît aceea pe care am avut-o citind poemele din volumul antologic. Chiar aşa, regăsind o voce, şi nu o întreagă operă, poţi constata că unele din aprecierile de pe vremuri ale criticii sunt depăşite. Nu ne oprim la „medelenismul de sursă feminină" de care vorbea G. Călinescu, deoarece se referea la scrierile în proză ale Anişoarei Odeanu, dar ne putem totuşi întreba cum se împăca acest „medelenism" cu tratarea aproape „jurnalistică" — urmînd tehnica lui Camil Petrescu în goană după autenticitate, pe care criticul o surprinde în *Călător din noaptea de Ajun*. În orice caz, „feericul caligrafic" prin care G. Călinescu definea poezia Anişoarei Odeanu n-are mare raport cu ceremonia lentă şi incantatorie a versurilor sale:

Lume străină, lume străină,
Iată, marele ceas al plecărilor sună.
O, în scurtul popas, cît de şterse ne-au fost feţele
Întoarse una spre alta.
Cît de reci ne-au fost mîinile ce nu s-au întîlnit,
Cît de întoarse, fiecare spre sine, vieţile
Ce nu s-au iubit.
Orgolioasa mea creştere, singuratică şi înaltă
Ca umbra plopilor spre cerul alb de stele,
Îţi va rămîne pentru totdeauna neştiută,
Cum neştiute-s cîntecele ultimilor corăbieri
Stinşi de mult, în legende.

Niciodată nu vei cunoaşte negrele cetăţi
În care-am fost cel din urmă drumeţ,
Vieţile ce s-au stins sub paşii mei, vieţile
ce-au crescut sub paşii mei,
Şi mai ales viaţa mea, tînăra, mîndra mea viaţă,
Ce niciodată nu se va mai naşte-n alte vieţi.

Mîinile mele se vor înălţa cu florile,
Inima mea lîngă inima pietrelor va bate,
Nu vor mai rămîne nici frunzele de mersul meu
spulberate,
Şi nimeni nu va şti, cînd prin grădini va trece
Dumnezeu,
Care din miile lui de feţe am fost eu.

Cînd Pompiliu Constantinescu, pentru a corecta o prea debordantă feminitate, îi recomanda, alături de Joubert: „Nu trebuie să ne exprimăm cum simţim, ci cum ne amintim", el n-avea cum să ştie că literatura publicată a Anişoarei Odeanu nu va putea dispune de această pauză a timpului. Şi că cea care, poate livresc, poate autentic, dar în orice caz convingător pe planul expresiei, scria din tinereţe:

Cînd se aude vremea, arzînd şi picurînd
ca lumînările de ceară
Stau cu Îngerul morţii la sfat...

avea, în această simţire nemediată, să-şi prezică lipsa de viitor.

Aici sunt înneguratele lacuri
Şi copacii, ca nişte suflete prea adînc înrădăcinate
în pămînt,
S-au smucit după toate vînturile
Şi-a rămas fiecare, cu crengile frînte, fără nici un
sprijin,
Crucificat pe cerul pustiu, ca un sfînt. [...]
Nu mai avem timp pentru nimeni,
Viaţa noastră a intrat acum în paginile cărţilor.

Ceasul e trist nu numai fiindcă moartea curmă brusc un destin neîncheiat, dar şi pentru că niciodată nu vom şti ce ar fi însemnat o astfel de voce în literele noastre dacă s-ar fi exprimat normal, neîntreruptă de urgii. Rămîne poate ca volumul de versuri pe care, după notiţa necrologică din *România literară*, ni se anunţă că avea de gînd să-l scoată să apară totuşi mai puţin limitativ ca cel din 1969, spre a ne sugera ce ar fi putut să devină Anişoara Odeanu. Apariţia aceasta, dacă se va produce, n-ar trebui însă înecată în indiferenţa unei critici atît de atente cu prezentul încît uită să se mai aplece asupra virtualităţilor trecutului. Dat fiind ce s-a petrecut în acest timp neîmplinit nu numai în ce-o priveşte pe Anişoara Odeanu, dar şi pe alţii cu destin literar asemănător, trecutul devine în literele româneşti nu numai terenul de prospectat metodic — aşa e în toate literaturile —, dar şi un izvor de previziuni. Pentru o astfel de generaţie, a vremurilor frînte, pare a fi scris altădată Anişoara Odeanu:

Purtăm în noi o veselă moarte
În care, totul, aidoma creşte, ca în viaţă...
Şi ferestrele au şapte lacăte pentru vînturi, viscole
şi ploi
Să nu se destrame, ca o pală de ceaţă,
Grădinile, cetăţile şi oamenii din noi.

**5 octombrie 1972**

Vorbesc tîrziu despre moartea lui Nichifor Crainic deoarece presa literară din România n-a menţionat-o în nici un fel. Dacă ar fi nevoie de o dovadă suplimentară a ipocriziei apelurilor către românii din străinătate pentru colaborări culturale şi altele, această tăcere ar constitui o dovadă zdrobitoare. Cum adică? Un om care de la ieşirea sa din temniţă şi pînă azi este considerat bun pentru propaganda română peste hotare, prin *Glasul Patriei*, şi pus să convingă pe românii din exil că în România curge laptele şi mierea şi e loc şi pentru ei în hotarele acestei ţări, şi încă un loc de cinste, tocmai acest om, socotit demn de o asemenea sarcină, este atît de interzis uzului intern, încît pînă şi moartea lui este cenzurată? Dacă ar exista inşi dispuşi să dea crezare unei astfel de propagande, cum ar putea-o face, cînd însuşi purtătorul ei de cuvînt este interzis în sistemul pe care, în vremile din urmă, l-a slujit?

Nu m-am numărat niciodată printre admiratorii lui Nichifor Crainic. Ideologul de ieri a aflat în tinereţea mea o totală opoziţie (iar azi, încercînd să recitesc *Puncte cardinale în haos*, mi-am dat seama că vremea care a trecut n-a estompat această opoziţie); poetul, în ciuda unei certe valori şi cu excepţia poemelor din închisoare, nu mi-a provocat niciodată o deplină adeziune estetică; în sfîrşit, ştirile sosite din închisoare şi, apoi, comportamentul lui, o dată în libertate, n-aveau cum să işte vreun entuziasm, ci mai curînd contrariul. Dar, pentru cele săvîrşite sau nu în închisoare, n-am nici o calitate să-l judec. S-o facă dacă vor aceia care, ca şi el, au pătimit prin beciurile neomeniei. Ideologul şi teoreticianul de ieri, oricît de eronat a fost, nu mai poate fi azi nici nociv, nici actual. Rămîne

însă animatorul revistei *Gîndirea* şi poetul de reintegrat în literele româneşti. Poate fi discutat, dar e cu neputinţă să fie ignorat.

Atunci cînd în cultura românească domnea libertatea, aşa se petreceau lucrurile. Nici duşmanii cei mai îndîrjiţi ai lui Nichifor Crainic nu-i contestau existenţa. Şi lor ne vom adresa, în primul rînd, pentru a arăta cum obiectivitatea cea mai elementară se opune acestui vid care a înlocuit un nume din cultura noastră. Să spunem că Ion Petrovici, atunci cînd în raportul său la Academia Română, din 1939, vorbea de un „talent proteic, ce se ridică pe remarcabile înălţimi", ar fi exagerat meritele aceluia care, încă din 1930, primise premiul naţional de poezie. Să zicem că Tudor Vianu, fost gîndirist, se lăsa dus de sentimente de prietenie în preţuirea artistică, atunci cînd afirma că oricine s-ar încumeta să deseneze o hartă a lirismului românesc, ar fi „obligat să graveze un singur nume pe întreaga regiune care întovărăşeşte linia şerpuitoare a Dunării: numele lui Nichifor Crainic". Dar G. Călinescu nu poate fi suspectat de nici o afinitate ideologică sau estetizantă cu Nichifor Crainic. Şi totuşi, pe lîngă justificate rezerve, vorbeşte nu numai de poetul de „remarcabilă lapidaritate a unor definiţii", dar merge mai departe, găsind calităţi şi gînditorului ale cărui concepţii nu le împărtăşea în nici un fel. În ce mă priveşte, după o recitire, e drept, parţială, a *Punctelor cardinale în haos*, mi-e imposibil să ader la judecăţile de valoare ale lui G. Călinescu. Nu numai că „gîndirea" lui Nichifor Crainic mi se pare viciată, dar şi exprimarea ei, neadecvată, participînd la un retorism banal. Nu e însă mai puţin adevărat că G. Călinescu vorbea de un „gînditor remarcabil, setos de absolut" care „stîrneşte gîndirea", „pune probleme şi contribuie la progresul culturii". Tot G. Călinescu găsea că *Nostalgia paradisului* este o „foarte interesantă carte... ce dovedeşte un puternic simţ constructiv".

Trebuie să ne adresăm duşmanului ideologic cel mai implacabil al lui Nichifor Crainic, lui E. Lovinescu (polemicile lor sunt un capitol de istorie literară), pentru

a ne da seama ce însemna, între cele două războaie, nu numai libertatea de cultură, dar şi sentimentele de răspundere şi cinste în judecata critică. Criticul cel mai opus *Gîndirii*, ducînd cu ea o luptă neîntreruptă, scria în *Istoria literaturii* din 1937 că *Gîndirea*, fără să selecteze talente tinere şi să le dea o circulaţie — poate pentru că n-a avut un critic cu autoritate —, a strîns în jur un întreg grup de scriitori (Nichifor Crainic, I. Pillat, Gib Mihăescu, Lucian Blaga, Adrian Maniu, V. Voiculescu, Em. Bucuţa, Matei Caragiale, Tudor Vianu etc.). „Sub raport tehnic şi chiar al literaturii publicate se poate aşadar vedea în *Gîndirea* una dintre cele mai bune reviste de după război." Iar despre poetul — a cărui factură îi era potrivnică, tot E. Lovinescu afirma: „De o puritate de formă împinsă pînă la perfecţie, cu largi acorduri bucolice, cu un netăgăduit echilibru, în care fondul Coşbuc e tratat cu inteligenţă şi luciditate, după metodele antipoetice ale lui Vlahuţă, în care cele două teme eterne, a pămîntului tangibil şi a patriei abstracte, sunt atît de metodic şi de armonios dezvoltate de un neîndoios clasicism şi măsură, dar fără misticismul pe care vor să-l vadă unii, această poezie se integrează cu cinste în patrimoniul literaturii naţionale: firida cărţilor de citire o aşteaptă."

Au aşteptat-o firidele tăcerii. Şi e cu atît mai inadmisibil, cu cît această poezie, în acord cu vremurile şi fără riscurile nici ale noutăţii, nici ale trăirii blestemate, a fost completată în anii de temniţă ai lui Nichifor Crainic, printr-o poezie a autenticităţii de netăgăduit. O dată cu tragica experienţă, poezia a devenit primejdie (pentru orice vers scrijelit pe tăbliţele improvizate din închisori, cîte pedepse nu erau pregătite!), a devenit necesitate, respiraţie, rugă. În timp ce la lumina academiilor şi a tiparniţelor realismului socialist, poezia se degrada în imnuri bine retribuite, în temniţă, un om, care altfel nu era curajos şi se dovedea chiar contrariul unei pilde, înfrunta în fiecare clipă osînda pentru că nu putea să renunţe la spusul poetic. Din anii închisorii datează poemele ce-l vor fixa cu adevărat pe Nichifor Crainic în istoria literară a viitorului. Şi cu unul din

acele poeme care au fost învăţate pe dinafară şi transmise din celulă în celulă, ajutînd oamenii să trăiască, îndeplinind astfel funcţia supremă a poeziei, vom şi încheia:

Întrebat-am vîntul călătorul
Bidiviu pe care-aleargă norul
Către albastre margini de pămînt:
Unde sunt cei care nu mai sunt?
Zis-a vîntul: Aripile lor
Nevăzute, mă doboară-n zbor.
Întrebat-am luminata ciocîrlie,
Candela ce leagănă-n tărie
Untdelemnul cîntecului sfînt:
Unde sunt cei ce nu mai sunt?
Zis-a ciocîrlia: S-au ascuns
În lumina celui nepătruns.
Întrebat-am bufniţa cu ochiul sferic
Oarba care vede-n întuneric
Taine nepătrunse de cuvînt:
Unde sunt cei ce nu mai sunt?
Zis-a bufniţa: Cînd va cădea
Marele-ntuneric vei vedea.

## 12 octombrie 1972

Cînd în „masa rotundă", realizată de postul de radio francez în duplex cu Bucureştiul, Virgil Cândea afirmase că cenzura nu există, îmi închipuiam că un asemenea răspuns, anulat de însuşi caracterul lui absurd, era rezervat numai uzului extern — în România riscînd să producă un imens hohot de rîs. Dar iată că o dată mai mult am fost nevoită să-mi dau seama că ridicolul nu ucide la Bucureşti. Într-adevăr, Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, pentru a suprima spectacolul lui Lucian Pintilie cu *Revizorul* lui Gogol, s-a slujit şi el drept pretext de anumite „reacţii ale publicului" — tot atît de imaginare ca şi tipografii lui Virgil Cândea, cei veghind la ordinea socialistă.

Lăsăm la o parte ridicolul, cu toate că el dobîndeşte proporţiile exacte ale celui din *Revizorul* (care nu sunt comice, ci înspăimîntătoare), pentru a constata că inter-

zicerea spectacolului lui Lucian Pintilie transgresează limitele — şi aşa nocive — ale suspendării unei reprezentaţii sau alteia. Hotărît lucru (şi o altă interdicţie din trecut ne-o dovedeşte, aceea a filmului lui Lucian Pintilie, *Reconstituirea*), se încearcă sistematic înăbuşirea unuia dintre cele mai mari talente ale scenei româneşti.

N-am văzut, bineînţeles, *Revizorul*. Dar am văzut *D-ale carnavalului*. Dar am văzut *Duminică la ora 6*. Dar am văzut *Reconstituirea*. Am citit primele reacţii la *Revizorul* şi am putut realiza, chiar de la distanţă, că spectacolul trebuie să depăşească, în luciditate crispată şi în amploarea viziunii critice, toate celelalte semnate de Lucian Pintilie, reprezentînd un fel de salt calitativ al scenei româneşti. Ne-o spune în *România literară* Liviu Ciulei, identificînd în *Revizorul* „piatra de hotar care marchează actul de deplină maturizare a teatrului românesc" şi adăugînd: „Se clădeşte în acest spectacol — poate — cea mai întreagă cupolă spirituală întîlnită pînă acum într-un spectacol românesc." Ne-o spune Ana Blandiana, conştientă de a găsi în Lucian Pintilie nu doar un regizor de teatru sau de cinematograf, ci unul dintre acei creatori care pot îmbogăţi, spiritual, o cultură. Ana Blandiana pomeneşte şi de ovaţiile publicului la premieră. Dacă spectacolul a fost primit cu ovaţii, cum se face că el a fost interzis din pricina indignării publicului? Sau, la Bucureşti, indignarea se exprimă prin interminabile aplauze? Ana Blandiana afirmă: „S-ar putea scrie cărţi de analiză, secvenţă cu secvenţă, a acestei montări semnate de unul dintre marii artişti ai istoriei spiritului nostru, un mare artist aflat în plină maturitate creatoare şi peste care anii trec îmbogăţindu-l, obligîndu-l să se exprime. Am rămas în stal, fără dorinţa de a pleca, fără puterea de a mă rupe de acolo, după ce s-au stins ultimele ovaţii ale acestui spectacol de dincolo de aplauze, am rămas gîndindu-mă ce nedreaptă a fost împărţirea uneltelor la începutul lumii: în timp ce pentru o capodoperă scriitorului nu-i trebuie decît creion şi hîrtie, regizorul are nevoie de încredere, de uriaşa încredere, căreia, în limba obişnuită şi nepatetică, i se spune scenă de teatru sau platou de filmare."

Adică exact acele instrumente de lucru ce-i sunt refuzate lui Lucian Pintilie în România. De ce, putem să bănuim, citind articolul lui Matei Călinescu. El afirmă că

prin saltul săvîrşit de regizor în fantastic, Lucian Pintilie nu ne mai propune doar o demascare a corupţiei, ci o meditaţie asupra ei, nu o denunţare a minciunii, ci o filozofie a ei. „Infinita mediocritate a minciunii care e şi secretul infinitei ei capacităţi de a prolifera" se oglindeşte în mediocritatea diavolului. Cînd Lucian Pintilie ne îndeamnă să vedem în Hlestakov pe însuşi Diavolul, el continuă, după cum remarcă Matei Călinescu, o tradiţie gogoliană şi ilustrează teza lui Merejkovski asupra răului ca fruct al mediocrităţii. Dar, adăugăm noi, cînd Lucian Pintilie face din finalul *Revizorului* un apocalips, nu respectă numai un sens tăinuit al creaţiei lui Gogol, ci rămîne credincios lui însuşi. Am văzut-o şi în *Reconstituirea* şi în *D-ale carnavalului*: pentru Lucian Pintilie, prostia, mediocritatea, lenea gîndirii se rezolvă tragic, mereu într-un apocalips mai mult sau mai puţin local, după cît e de mare puterea ridicolului. Grotescul exista şi în Caragiale: era pe măsura mahalelei noastre, trist şi derizoriu; el se tîra, moale, şi în *Reconstituirea*, mergînd inevitabil spre crimă. În *Revizorul* ia, în sfîrşit, dimensiunile fantasticului. Obişnuinţa minciunii şi a mediocrităţii duce la rezultate mai grave decît frica făţişă.

Deci reprezentaţiile cu *Revizorul* sînt suspendate deşi primise toate vizele de cenzură pînă la premieră.

Atenuate cu prilejul Conferinţei Scriitorilor, „Tezele din iulie" n-au fost deci abandonate, în numele lor se pune în aplicare un sistem de înăbuşire a valorilor ce par primejdioase. Nu e vorba de un caz sau altul, izolat. Totul se ţine într-un sistem unitar al ipocriziei. În acelaşi timp se creează la Bucureşti Asociaţia „România", pentru a readuce în ţară pe exilaţii care reprezintă valori culturale. Dar în care ţară? Acolo unde valorile de cultură sunt condamnate la un exil intern?

**2 noiembrie 1972**

Volumul lui Alexandru Paleologu *Bunul-simţ ca paradox* confirmă ceea ce anunţase cartea sa precedentă *Spiritul şi litera*: prezenţa unui eseist de acurateţe intelectuală a cărui subtilitate impresionează mereu agreabil. Dacă Alexandru Paleologu a fost situat pe linia lui Paul Zari-

fopol (e o filiaţie pe care el însuşi o revendică), nu e mai puţin adevărat că în ciuda unui elogiu — paradoxal — al frivolităţii, Alexandru Paleologu evită registrul „ideilor gingaşe", întreţinîndu-ne despre lucruri grave cu tonul unei convorbiri de salon luminat, detaşat, avînd pudoarea afirmaţiilor prea categorice, un ton ce-şi dovedeşte lui însuşi şi nouă — dacă ar mai fi nevoie — că nu aparţine acelei categorii de barbari insensibili la arta conversaţiei.

Numai că o astfel de artă e departe de a cuprinde toate posibilităţile lui Alexandru Paleologu. Oroarea lui de ostentaţie, de pedanterie, de erudiţie, care-l îndemnase să-şi intituleze primul volum *Încercări de pseudocritică*, şi-l făcuse atunci să se definească drept un maniac al cărţilor, pudoarea aceasta excesivă mai are un nume: eleganţă. Acum însă, în *Bunul-simţ ca paradox*, nobleţea nu se mai exprimă atît în fereală, cît în determinarea de a lupta împotriva locurilor comune. Avînd drept armă paradoxul. Nu le răstoarnă pentru a le înlocui cu altele, ci doar pentru a corija evidenţele născute din lenea de a gîndi. Nu impune, propune. Teama de dogmatism îl face să aleagă acest moto din Jean Rostand: „A avea o opinie înseamnă a prefera să te înşeli într-un anume sens."

Astfel, convingător deseori dar neinsistînd, serios dar neluîndu-se în serios, estet dar nu estetizant, agreabil dar nu facil, ne propune să ne „înşelăm" împreună cu el. Şi bineînţeles că sub această formulă relativizantă se ascund totuşi certitudinile şi analiza lor.

De pildă, bunul-simţ. De la Descartes încoace ştim că este „la chose du monde la mieux partagée". Alexandru Paleologu o ştie şi el, dar refuză s-o admită. Nu ne dovedeşte contrariul, ne îndeamnă doar să privim dintr-o altă perspectivă. Bunul-simţ, însemnînd darul de a simţi bine, este, dimpotrivă, o excepţie, nu toată lumea fiind în stare să discearnă adevărul şi să îndrăznească a-l căuta şi a-l afirma. *Don Quijote* devine astfel o carte a bunului-simţ nu prin Sancho Panza, căruia cu toţii i-am fi acordat, lesne, acest epitet, ci prin Don Quijote el însuşi, „nebunia necesară" fiind şi ea „o chestiune de bun-simţ". Schiţată astfel, această apărare a bunului-simţ aparent extravagantă, presărată în carte pe atîtea pagini, se susţine nu prin temeiuri şi dovezi — de altminteri ce dovezi ar putea fi

aduse în acest domeniu? —, nu neapărat prin sofistică, deşi sofistica — ne aminteşte el — e arta de a demonstra orice, deci şi „teze juste", ci printr-o impresie difuză că jocul inteligenţei nu funcţionează în gol, că este autentificat, pînă la urmă, de un criteriu etic.

Paginile cele mai inspirate i-au fost prilejuite de Camil Petrescu. Există o vecinătate, nu de temperament, ci de înţelegere, care-l face pe Alexandru Paleologu extrem de permeabil luciditătii de macerare a lui Camil Petrescu. Chiar atunci cînd îi aduce reproşuri — de data aceasta pentru misoginia lui —, s-ar spune că, plecînd de la Camil Petrescu, Alexandru Paleologu se instalează într-o zonă prielnică lui. Pentru a ne vorbi — împotriva opiniei curente — nu numai despre unicitatea unei mari iubiri, ci mai ales despre faptul că, departe de a o distruge, timpul şi obişnuinţa o întăresc, că iubirea este un fenomen de durată, după cum este un fenomen de cultură, care se învaţă aşa cum se învaţă, de pildă, filozofia, Alexandru Paleologu găseşte accentele cele mai juste. Paginile lui despre Don Juan „perpetuu repetent", salvat din neant doar de Mozart, sunt printre cele mai convingătoare ale cărţii.

Ca şi capitolul consacrat lui Caragiale, în filiaţia admirativă a lui Zarifopol. Viziunea cutremurătoare a „vidului şi mizeriei umane" surprinse atît de bine — după cum mărturiseşte Alexandru Paleologu, şi după cum am putut constata noi înşine — de Lucian Pintilie în *D-ale carnavalului* îl determină pe critic să încerce o paralelă cu Gogol. Rîndurile acestea, scrise cu mult înainte ca Lucian Pintilie să se fi hotărît să pună în scenă *Revizorul*, luminează parcă trecerea lui Lucian Pintilie de la Caragiale la Gogol, după cum situează exact scandaloasa interzicere a spectacolului în România. Dacă personajele lui Caragiale din comedii şi *Momente* sunt pe o treaptă de „degradare infernală, pseudomorfoze ce alcătuiesc o societate de spectre derizorii", dacă ele au ajuns la un stadiu de „anestezie a conştiinţei", atunci cum să nu le asemuim cu personajele lui Gogol, aşa cum se pare că le-a văzut Lucian Pintilie? Cu atît mai mult, cu cît metoda este aceeaşi, şi Alexandru Paleologu ne-o reaminteşte: „Paradoxul genial al lui Caragiale — ca şi al lui Gogol —

este de a fi tratat toate aceste irealităţi cu mijloacele (aparente) ale realismului. Era oare atît de lipsit de logică ca Lucian Pintilie să treacă peste aceste aparenţe ale realismului pentru a merge să-şi caute personajele acolo de unde plecaseră, în irealitatea cea de toate zilele?" Capitolele acestea din cartea lui Alexandru Paleologu fiind scrise cu mult înainte de avatarurile *Revizorului*, n-avem de ce să-l transformăm, abuziv, în profet al celor întîmplate. În afară, poate, dacă ne oprim la formula lui Léon Bloy — tot criticul ne-o citează —, profetul fiind acela „care-şi aminteşte de viitor".

Uneori însă, mînuirea paradoxului duce la rezultate mai puţin fericite. Nici cînd face elogiul frivolităţii, nici cînd îl apără pe Jean-Jacques Rousseau, Alexandru Paleologu nu ne convinge. Şi, mai ales, nu atunci cînd ne prezintă un Sadoveanu mai filozof decît Blaga şi cel mai mare intelectual român de la Eminescu încoace. Supradimensionarea stinghereşte. Poemul cosmologic, viziunea rotundă asupra lumii, mitul eternei reîntoarceri pot valorifica o viziune lirică sau epică, n-au însă cum să transforme o operă literară, chiar de mărimea operei lui Sadoveanu, într-o filozofie fie ea implicită. Şi toate exemplele citate de Alexandru Paleologu, începînd cu Parmenide şi sfîrşind cu Balzac, nu ajung să susţină paradoxul, de data aceasta debil.

Dacă folosirea sistematică a paradoxului conţine — aproape inevitabil — şi riscul unor astfel de exagerări, nu-l putem învinui însă pe Alexandru Paleologu de gratuitate. Este, de bună seamă, primejdia ce pîndeşte deseori astfel de cărţi, între eseu şi critică, la astfel de autori (între critic şi moralist), într-un astfel de stil (între eleganţă şi dezinvoltură). Eticul însă există la Alexandru Paleologu, şi poate tocmai eticul îi îngăduie să stea într-un salon al ideilor, ştiind în acelaşi timp că inteligenţa te obligă la onoare. O spune de altminteri el însuşi, analizînd experienţa războiului la Camil Petrescu, o spune, mai ales, analizînd refuzul de „turcire" al lui Constantin Brîncoveanu: „Sunt împrejurări cînd politicul şi eticul se suprapun şi atunci e profund nepolitic să treci peste somaţia eticului. Chiar cu riscul catastrofei, cum l-a asumat Brîncoveanu: catastrofa, tragedia purifică lumea şi o poate revalida, turcirea însă invalidează totul."

**7 decembrie 1972**

Dacă Victor Eftimiu ar vedea panegiricele semnate la moartea lui de mai toţi staliniştii din România... E drept că pretextele la astfel de laude nu lipseau, mai ales în ultima vreme. Cu vîrsta, Victor Eftimiu devenise, din oboseală, extrem de conciliant. Scria şi despre socialism şi despre patriotism şi despre prezent şi despre viitor cu aceeaşi declamatorie indiferenţă. De cînd văzuse, într-o zi, cum i se transformau articolele scrise după excursia pe la vreo colectivă, se hotărîse să nu se mai deplaseze, trimitea în locul lui un gazetăraş la curent cu toate formulele, nu-şi mai da măcar silinţa să scrie, semna ce i se aducea la semnat. Mi-a spus-o el însuşi cînd a venit la Paris. Nu-mi stă în obicei să povestesc mărturisirile ce-mi sunt făcute. Dar Victor Eftimiu nu lasă urmaşi cărora astfel de revelaţii să le poată face vreun rău şi dacă mă hotărăsc să încalc pentru prima oară o linie de conduită de mult fixată, este pentru memoria lui: la urma urmei, Victor Eftimiu n-a fost mereu acel conformist dezabuzat din ultimii ani ai vieţii. Nici rezistent n-a fost, dar în orice caz, destul de incomod pentru consemnele oficiale. Pe acest neconformist parţial aş vrea să-l evoc acum, avînd sentimentul că e cel mai frumos mod de a mă despărţi de el. Scriitorul prea prolix, ruinat în talentul lui instinctiv tocmai de această prolixitate, nu mi se pare că va putea fi reţinut în mod serios de istoriile literare ale viitorului. Ar trebui să rămînă cel puţin din el o prezenţă animînd viaţa literară bucureşteană cu o urbanitate care nu mai e azi decît o amintire pierdută. Politicos, cordial, generos, acelaşi optimism surîzător minîndu-i opera, i-a dăruit în raporturile umane o civilitate sinceră şi fără cusur.

Pe Victor Eftimiu pe care-l cunoşteam din copilărie — era cel mai bun prieten al tatălui meu — l-am revăzut acum cîţiva ani la Paris. Între timp, anecdotele despre el circulau la Bucureşti şi ajunseseră pînă aici. Ştiam cum unii prieteni îl evitau fiindcă vorbea mult prea deschis. Mai mult nu făcea, dar de vorbit, vorbea într-o epocă în care şi acest lucru era primejdios. Mai prindea pe unul, pe altul şi-l aducea la el acasă. O astfel de „victimă" a îngălbenit cînd, odată la Eftimiu, a dat peste un instalator

pretinzînd că repară telefonul. După plecarea „instalatorului", privindu-şi prietenul care schimbase feţe-feţe, Eftimiu i-a spus: „Ce crezi că nu mi-am dat seama că pune un microfon? Mi-am dat seama. Dar mă gîndeam tot timpul; cît să-i dau bacşiş, un pol sau doi?"

De fapt, cînd mi-a telefonat la Paris, anecdotele bucureştene nu mi-au revenit imediat în minte. De ce n-aş recunoaşte, eram emoţionată de această reîntîlnire cu trecutul, un trecut dinainte chiar de mine, adolescenţa comună a lui Eftimiu şi a tatei de pe rue des Carmes, la Paris, îmi fusese de atîtea ori povestită încît mi se părea că e a mea. Mă aştepta într-o cafenea din piaţa Palais Royal şi, de departe, i-am recunoscut pălăria cu boruri largi, legendara lui pălărie. M-a primit cu o întrebare: „Ştii unde m-am dus mai întîi? În rue des Carmes. O cunoşti, nu?" O cunoşteam, bineînţeles. Şi dacă n-aş fi cunoscut-o, aş fi găsit-o şi mai aievea în *Memoriile* tatei, pe care le redeschisesem cînd îmi telefonase Victor Eftimiu:

„Iată totuşi rue des Carmes care, de şi-a tăiat drept linia spre Panthéon, nu înseamnă că s-a schimbat cu mult, şi de-a murit şi bătrîna madame Boucheny, proprietăreasa ce-mi repeta mereu «il est d'un aplomb merveilleux votre ami Eftimiu, il ne s'en fait pas beaucoup», şi a murit şi bătrînul portar, au rămas tot acolo rîndunelele albastre ale plafonului odăii, ca şi oglinzile paralele între care s-a rostogolit pentru întîiaşi dată mărul de aur al domniţei mai mici a Împăratului, după cum au rămas tot acolo şi castanii bulevardului sub care ne plimbam şi fîntîna Mediciior şi aleea micului Luxemburg, pe linia primului meridian pînă la absintul demonstrativ de la Closerie des Lilas..."

Cu aceste fraze în minte, l-am întrebat: „Şi totul a rămas la locul lui?" Mi-a răspuns, înciudat: „O fi rămas. Dar eu nu mai simt nimic. Mi-au dat drumul prea tîrziu, ticăloşii! Dar le-am făcut-o. Ai văzut în *Figaro*?" Văzusem. Era o notă a unui gazetar francez ce stătuse de vorbă în ajun cu Eftimiu şi se mira că directorul Pen-Clubului român nu avusese voie atîţia ani să călătorească şi de abia acum putea veni la Paris. „Ştii — a reluat Eftimiu — că ăştia din delegaţie (venise cu o delegaţie de scriitori,

foarte oficială) fac scandal, pretind să dau dezmințire. Ce dezmințire să dau? le-am răspuns. Ce credeți, că aici e ca pe la noi? Aici scriu ce vor. Și ce să le spun? Nu e adevărat că doar acum mi s-a dat drumul? I-am dus", a conchis și-am regăsit deodată veselia lui maliţioasă de pe vremuri. Apoi a redevenit serios: „Am și o misiune, de sus, direct de la Gheorghiu-Dej, să vă conving pe tine și pe Virgil Ierunca să vă întoarceți în țară. Nu vă e dor?" „Ne e — am recunoscut —, cum să nu ne fie?" „Și ați veni?" „Cu primul avion!" „Cînd?" „Cînd ar cădea regimul."

Atunci a izbucnit: „Nici nu știi ce dreptate aveți! Nici nu știți ce rău e! Să vă spun eu!" Nu-l mai puteam opri. Mai tîrziu a făcut o pauză: „Parcă m-am ușurat. La București nu prea pot vorbi așa. Nu că mi-e frică. Ce să-mi mai facă, dacă nu mi-au făcut pe vremea lui Stalin... dar n-am cui... Mă cam evită prietenii."

M-am gîndit la anecdota bucureșteană, era deci adevărată. Pornit, Victor Eftimiu voia să știe „ce facem pe aici, împotriva ticăloșilor". În aceeași după-amiază, i-am adus un maldăr de reviste și cărți românești. A doua zi, după ce citise toată noaptea, m-a primit mustrător. Credeam că găsise articolele prea polemice. Dimpotrivă. „Nu sunteți destul de tari — mi-a spus — voi care vă aflați aici, trebuie să atacați fățiș, nu așa, cu nuanțe, delicatețe... Dac-ai ști ce-i în țară!..." Și iar a luat-o de la capăt.

Nu se lamenta pentru că nu-i stătea în fire. Constata doar. Și realitatea, dar și incapacitatea lui de a se mai opune. Atunci mi-a povestit și întîmplarea cu vizita la colectivă și cu transformarea articolului. Mi-a vorbit de cenzură și de „gazetăraşul" — el îi spunea astfel — căruia îi dăduse dreptul să scrie ce vrea în numele lui. Am remarcat că nu e cea mai bună metodă de a combate un sistem de cenzură. A recunoscut. Dar începuse să fie, de pe atunci, obosit. S-ar fi zis că, dezgustat de prezent — în care totuși se instalase confortabil —, sperase ca întîlnirea cu Parisul să-i redea tinerețea pierdută. Nu era pentru el atît o călătorie, cît un pelerinaj. O spunea în felul lui, sentimental dar nu duios, romanțios dar nu deplasat. Avea în viață cuviința și o reținere care-i lip-

seau în literatură. Nici un retorism în contactul cu oamenii, de parcă declamaţia ar fi fost stîrnită, la el, doar de hîrtie şi peniţă. „Vezi, a încheiat, totul e la locul lui, şi pe rue des Carmes, şi aici, la Palais Royal. Totul, numai eu nu. La Bucureşti, cu ticăloşii ăştia s-a schimbat totul, e normal să nu mă mai regăsesc. Dar aici... speram... Şi iată că nu... Las că le arăt eu lor..."

Nu le-a mai arătat nimic. Parcă s-ar fi retras definitiv în altă viaţă. În Bucureştiul lui de demult, în care adusese moravuri de domn în aparenţele boemei, în teatrul lui Naţional peste care domnise amabil şi nedespotic, în laudele şi atacurile de atunci care-i priau în egală măsură, prin cafenele cu şvarţ ale trecutului, înconjurat de cohorta lui de morţi.

Acum s-a dus şi Victor Eftimiu. Şi cu el încă un anotimp se pierde — iremediabil — printre copacii din Cişmigiu. În loc să-l caut în panegiricele oficiale, prefer să mi-l amintesc aşa cum l-am lăsat atunci, privind însingurat de sub pălăria cu boruri largi spre un Paris ce nu-i mai primea amintirile.

**14 decembrie 1972**

Am în faţă primul număr al *Tribunei României*, noua publicaţie clandestină ce apare la Bucureşti. Interzisă în ţară, *Tribuna României* este răspîndită în străinătate pentru captarea exilului.

Operaţia nu este inedită, ea fusese încercată şi prin plîngăreţul *Glas al Patriei*, în care erau puşi să scrie toţi cei care n-aveau voie să publice în ţară, pentru a îmbia, în numele hidrocentralelor şi al lui Coşbuc, al mămăliguţei şi al lui Vlahuţă, al partidului şi străbunilor, al ţuicii şi văilor, al sărmăluţelor şi munţilor, la reîntoarcerea exilaţilor în ţară. Cum operaţia *Glasul Patriei* a eşuat, a fost schimbat tirul: nu mai repatriem, îndemnăm doar la vizite şi mai ales încercăm să transformăm pe exilaţi în propagandişti benevoli ai regimului de care au fugit. Modificare tactică ce se traduce printr-o sporire a mijloacelor: un întreg aşezămînt, Asociaţia „România", personalităţi de prestigiu şi o revistă mai bogată în

prezentare şi ambiţii. Bizuindu-se pe acest prim număr, şi pe textele redactorului-şef, Paul Anghel, şi secretarului general al redacţiei, Virgil Cândea, vom analiza caracterele generale ale acestei întreprinderi, ce ni se par a putea fi rezumate astfel: două ipocrizii fundamentale şi o inconştienţă finală.

Prima ipocrizie fundamentală: faptul că această publicaţie se pretinde o oglindă a României. Atît de puţin „oglindeşte" însă realitatea, încît nu este distribuită în ţară. Ca şi *Glasul Patriei*, *Tribuna României* publică articole ale unor scriitori interzişi în România, ca defunctul Nichifor Crainic sau ca Radu Gyr, care sunt puşi, dat fiind trecutul lor de extremă dreaptă, să convingă pe exilaţii cu aceleaşi orientări că în România ar fi loc pentru ei. Un alt capitol rezervat uzului extern, calendarul sfinţilor, denumit imprudent „calendar uitat", şi uitat într-adevăr în ziarele din România. O a treia trăsătură ce obligă publicaţia la clandestinitate: dialogul între oameni cu credinţe şi opinii diferite, în respectul acestor convingeri şi credinţe. Şi Paul Anghel, înştiinţîndu-ne că „oricît ar fi de divergente ideile ce ne separă, suntem uniţi în cuget şi simţiri", şi Virgil Cândea, făcînd din acest respect al „credinţelor şi opiniilor fiecăruia" temelia noii întreprinderi, ne asigură că exilaţii sunt liberi să exprime ce vor. Cred şi eu, din moment ce se află în străinătate şi nu există mijloace de presiune asupra lor. Dar în ţară cine poate dispune de libertate în dialog? Paul Anghel mai pretinde că semnatarii din acest ziar se vor face „cronicari ai realităţilor româneşti, mărturisindu-vă cu sinceritate preocupările, problemele, dificultăţile" din România, alături de bucurii. Desigur, n-avem dreptul decît la bucurii. Despre probleme şi dificultăţi nici un cuvînt. Fotografii cu Piaţa Unirii din Bucureşti pe la anul 2000, dar nici una despre cozile la alimente din anul 1972. Articol despre contribuţia României la Anul Internaţional al Cărţii şi despre sediul UNESCO la Bucureşti, nici un rînd despre cărţile interzise de cenzură. Multe informaţii despre turneele româneşti în străinătate, nimic despre suprimarea anumitor spectacole în România.

A doua ipocrizie fundamentală: publicaţia menită neutralizării exilului nici nu pomeneşte de acest exil. E

adresată „fiilor patriei risipiţi prin lume". Dar de ce s-au „risipit" prin lume atîţia fii ai patriei, încît să fie nevoie de un vast aşezămînt şi de o publicaţie de şaisprezece pagini pentru a ajunge pînă la ei, nu ni se spune. Fenomenul e totuşi fără precedent: exilul de la 1848 era compus doar din cîţiva oameni, emigrarea din Transilvania în Statele Unite avea motive economice. De abia după 1945, exilul a devenit o trăsătură caracteristică a istoriei noastre. Nu numai că fenomenul nu este explicat, dar nici nu este numit. Încă din editorialul lui Paul Anghel, datele sunt încurcate pentru a confunda planurile. Ni se vorbeşte despre cei plecaţi din România în veacul trecut, la începutul veacului acestuia sau „mai încoace". Acest „mai încoace" e palidul eufemism care acoperă prima diasporă din istoria României.

În locul analizei şi explicaţiei, şantajul cu dorul. Dorul este o realitate a exilului. Una dintre primele reviste literare ale exilului se intitula *Caiete de Dor*. Ca şi iubirea de ţară. Majoritatea celor fugiţi de aceea au şi plecat: pentru că aveau despre ţara lor o idee înaltă şi intransigentă şi n-o mai puteau recunoaşte desfigurată de un comunism de import. Pentru că libertatea făcea parte pentru ei din peisajul României, ca şi munţii şi văile. Exilul, cînd nu este trăit la nivelul turismului şi afacerilor, aceasta înseamnă: o suferinţă fără majuscule spre a avea dreptul să nu roşeşti de ţara ta şi de tine ca om liber al acestei ţări. Mizînd pe sentimentele reale, urmează şantajul. Cu „nostalgia casei dintîi", cu „febra dorului", cu „vraja hipnotică a amintirii", cu „amintiri despre cei dragi", şi alte expresii ca acestea culese din proza lui Paul Anghel. Alături de unele reţete de bucătărie — salată de vinete, clătite festive, tocană de ciuperci, şi alte specialităţi gastronomice, de nişte fotografii cu plaiuri şi mesteceni, ele sunt menite să provoace un fel de salivaţie de tip pavlovian, într-un generalizat „ai noştri ca brazii", „uniţi în cuget şi simţiri", „o apă şi-un pămînt", „sîngele apă nu se face", „trei culori cunosc pe lume"..., prin care să se obţină acea „reciprocitate de bunăvoinţă şi de spirit cooperativ" reclamată de Virgil Cândea, cu scopul de a transforma exilul într-un agent benevol de propagandă prin străinătate. E inutil de adăugat, presupun, că prin

mijloace atît de primare nu poţi dobîndi decît rezultate asemenea: cîţiva bătrîni doritori, săracii de ei, să fie înmormîntaţi în România, unii oameni de afaceri, metamorfozaţi pentru circumstanţă în „culturali", a căror vanitate este astfel satisfăcută, şi nişte turişti veniţi la rude şi nu pentru „realizările ţării". Cei care au plecat fiindcă România n-ar fi avut destule uzine sau destule hoteluri sau destule automobile nu sunt exilaţi, ci pur şi simplu — cum i-a numit Virgil Ierunca — „români deplasaţi". Pe aceştia doar îi poate convinge *Tribuna României*, cu toată propaganda ei despre „propăşirea multilaterală", clişeul de limbaj aparţine *savantului* Virgil Cândea.

Acestea sunt schematic „ipocriziile fundamentale" ale *Tribunei României*. Inconştienţa finală nu aparţine însă numai publicaţiei şi aşezămîntului, ci regimului în general. În timp ce vechiul exil este astfel ademenit cu toate armele la dispoziţie, de la dor la vînători şi la catacombele lui Ţepeş, un exil nou este pe cale de a se constitui. Format în primul rînd de tineri, saturaţi de frazeologia la modă, insensibili încă la argumentul cu mormîntul pe pămîntul natal, şi care n-au fugit de realităţile de acum 20 de ani, putînd să nutrească deci iluzia că s-au schimbat, ci de cele de azi. Serios atenuate din moment ce teroarea pură nu mai exista, dar în fond aceleaşi: lipsa de libertate, dictatura absolută a unui unic fel de a gîndi, cenzura, securitatea, dosarul, obsesia unui paşaport, prăpastia dintre ce se scrie la ziar sau se spune la tribună şi ce se petrece în viaţa zilnică. Aşa încît Asociaţia „România" şi ziarul *Tribuna României* au în faţa lor o muncă demnă de Sisif. Să spunem c-ar reuşi să-şi procure colaborarea unor elemente din vechiul exil. Ar trebui, după aceea, să înceapă cu cel nou. Apoi, cu unul şi mai nou. Şi aşa mai departe, într-o succesiune de la cauză la efect care nu vedem de ce ar lua sfîrşit atîta timp cît politica actuală nu se va schimba. Pentru a pune capăt exilului n-ar fi mai simplu ca dialogul liber să fie dus în ţară şi nu prin străinătăţi?

# 1973

**4 ianuarie 1973**

Este îmbucurător a asista la recuperarea unui poet de către propriile lui forţe morale: metamorfoza aceasta poate fi observată la Eugen Jebeleanu de peste un an încoace, dar în *Hanibal* ia valoarea unui manifest. Un manifest şi în forma sa ortografică. Într-adevăr, ortografia română îşi redobîndeşte aici, după atîta timp, complexitatea prin reintroducerea apostrofului şi figura prin reintroducerea lui â din a. România nu mai e singura dispunînd de un asemenea drept, cu Eugen Jebeleanu „plânsul şi râsul" îşi regăsesc făgaşul de odinioară. Pe scurt, Eugen Jebeleanu scrie acest volum de versuri în vechea ortografie pe care presupun că nici el, nici noi n-o îndrăgim din banale nostalgii ale trecutului. Ştim însă că noua ortografie a fost, în mare parte, impusă pentru înecarea nu numai într-o nouă mentalitate a simplificărilor cu orice preţ, dar şi într-un ocean slav nemaipătat de latinitatea noastră.

*Hanibal* reprezintă un moment aparte şi pentru că este, în fond, un anti-Hanibal. Dovadă: poemul care dă titlul volumului şi a cărui versiune manuscriptă este fotocopiată pe prima pagină a cărţii:

Nimeni n'avea ceea ce el avea:
superba lui trufie
şi elefanţii
şi labele lor sfărâmând vertebrele
acestor Alpi albiţi de spaimă.

Călca, de-abia să se audă, peste stânci
şi s'auzea în lună, şi
nimeni nu mai văzuse trâmbiţele
de piatră ondulândă ale acestor fiare.

*Şi n'au învins.*

Nou nu este constatul acestui eşec al forţei cuceritoare în istorie, ci revelaţia poetului şi tonul lui de autenticitate în sfîrşit credibil. S-a scris mult în presa literară din România despre *Hanibal* şi volumul merita laudele aduse. Nu putem fi însă de acord cu două aprecieri destul de generalizate. Mai toţi criticii afirmă că volumul este compus din două cicluri destul de diferite: *Râul pe obraz*, ciclu orfic, pe marginea dispariţiei unei fiinţe iubite, şi *Parabole civile*, act etic al poetului în cetate, de opoziţie, de mînie, de revoltă. S-a mai afirmat că „poetul-cetăţean" n-ar face decît să ducă mai departe ţipătul şi furia dreptăţii din *Hiroşima*. Or, avem impresia, dimpotrivă, că rana deschisă de moartea fiinţei iubite l-a făcut pe poet sensibil la durerea semenilor şi, neacceptînd absurditatea acestei morţi, el a ajuns să se revolte şi împotriva absurdităţilor cetăţii şi injustiţiilor ei. Totul ia firesc naştere o dată cu refuzul de a admite moartea femeii iubite, încheindu-se astfel: „... şi nu cred în uitare. Niciodată."

Memoria este însă unitară. În privirea înapoi pe care Orfeu o aruncă asupra Euridicei, o pierde desigur a doua oară pe ea, dar se întoarce de pe acel tărîm al întunericului ca un mesager al amintirilor tuturor.

Referinţa la *Hiroşima* a nejustificată. Acolo, pentru a ajunge atît de departe, poetul trecea orb, peste cele ce se întîmplau sub ochii lui, sensibil la catastrofă cu singura condiţie ca ea să se fi petrecut pe alte meleaguri. Pentru la el acasă menirea îi era alta: să accepte şi să glorifice, cum mărturiseşte el însuşi în poemul intitulat „Semiramis":

Dar este o pomană odioasă
că mi-a fost dat să mai trăiesc
după atâţia morţi

Căci am trăit nu într'o
grădină,
ci într'o măcelărie

Să spun, aşadar, că miriadele
de picături de sânge
sunt rubine

Să mint pe toţi, minţindu-mă,
că am trăit nu printre semeni atârnaţi de ştreang,
ci legănaţi de raze
în răcoroasele grădini ale
Semiramidei.

În vreme ce se înfiora de *Hiroşima*, ţara în care trăia era cîntată de Eugen Jebeleanu ca şi cum s-ar fi confundat cu „răcoroasele grădini ale Semiramidei", şi de aceea revolta şi mînia din *Hiroşima* erau retorice. Şi nimic mai mult.

În *Hanibal* poetul îşi recucereşte statutul. În ciuda noilor îndemnuri, semănînd atît de bine cu cele vechi, Eugen Jebeleanu nu mai vrea să rîdă, ca altădată, să fie optimist şi oficial:

Omul acesta nu mă vrea trist
şi mă sileşte să râd —
şi cu cât mă sileşte mai mult
obrazul meu este mai hâd

Dar el aşa vrea şi nu altfel
şi-mi strecoară între dinţii ştirbiţi o floare
şi-mi spune: „râzi sau
prefă-te în faţă nepăsătoare"

Şi-mi anină de urechi cercei
şi-mi pune pe cap un castron din paie de soare
şi eu strig: „veniţi şi culegeţi ghiocei" —
şi gura mi-e strâmbă şi mare.

Eugen Jebeleanu nu mai rîde, nici faţă nepăsătoare nu mai are. Toată lumea acum poate vedea că rănile lui sunt adevărate, iar nu ticluite din cuvintele tiranilor:

Poţi să porneşti oriunde, căci nu a fost nicicând
mai mare libertate de a călători.
Am paşaport prin care trec mii şi mii şi mii
de „K.L.M.", de „Boeing" şi-alţi şoimi comerciali.

Sbor aşadar, prin inimi de semeni împuşcaţi,
prin buzunare goale, dar pline de speranţe,
prin strigăte de oameni: „de ce nu ne-ajutaţi!"
şi prin tuneluri oarbe de lacrime orfane.
„Să ne vedem cu toţi de strâchinile noastre
şi dacă-l doare capul pe altul, nu-i al tău.
Omul trăieşte o dată, în schimb trăieşte rău.

Şi în încheierea poemului intitulat *A doua ediţie specială*:

Voi tremura, probabil, un pic, că-s jupuit
de piele, şi sunt roşu în veacul generos
şi n'o să vadă nimeni cum sunt şi, negreşit,
privindu-mă vor spune: — Ce trandafir frumos!

Nimeni nu poate exclama, la lectura volumului *Hanibal* — ce trandafir frumos! Veracitatea amarului, revoltei, dezgustului e prezentă de la primul la ultimul vers şi de aceea volumul reprezintă o răscruce în evoluţia lui Eugen Jebeleanu.

**16 ianuarie 1973**

Rusia poate să fie recunoscătoare lui Soljeniţîn: prin el un popor întreg se spală de ruşine, de supunerea în împilare, e salvat pentru că, odată, un martor a vorbit cu riscurile asumate acum de Soljeniţîn. El nu este bine-înţeles, singurul, samizdatul şi opoziţia în U.R.S.S. numără atîtea nume celebre, şi mai puţin celebre, încît devine o stare de spirit. A unei minorităţi, desigur, dar istoria n-a fost ea făurită deseori de minorităţile active? Soljeniţîn ocupă acest loc aparte, nu numai prin talent, dar şi prin conştiinţa mărturiei ca datorie supremă dusă pînă la ultimul ei punct de incandescenţă. *Arhipelagul Gulag* se confundă cu însăşi memoria Uniunii Sovietice. O memorie în stare pură, deoarece Soljeniţîn renunţă la veşmîntul ficţiunii, spre a spune totul, cît mai repede şi mai precis, mai exhaustiv. El numeşte această carte „un eseu de investigaţie literară", dar cred că subtitlul ei cel mai exact i l-a dat un gazetar occidental atunci cînd a pomenit de „*monumentul deportatului necunoscut*".

N-am citit încă din *Arhipelagul Gulag* decît ceea ce a fost publicat în săptămînalul *L'Express*: primul capitol, intitulat „Arestarea". Frescă a universului concentraţionar sovietic din 1918 pînă în 1956, cartea se bizuie nu numai pe experienţa autorului, dar şi pe mărturiile pe care i le-au adus 227 de deţinuţi. În ea, Soljeniţîn explorează geografia concentraţionară, urmărind etapele detenţiei, tot atîtea cercuri ale Infernului: arestarea, ancheta, tortura, prima celulă, procesele, închisorile, transferurile etc.

Nu ştiu ce pot aduce nou unui român amănuntele arestărilor aşa cum au fost practicate în Uniunea Sovietică. Presupun că ele ar trebui să-i fie familiare, deoarece timp de aproape douăzeci de ani s-au repetat întocmai în ţara noastră. Totuşi cred că în afara celor care au fost arestaţi, ceilalţi ştiu şi nu ştiu... Nu numai că nimic n-a fost publicat în România, dar oamenii care au ieşit din închisori, în halul în care au ieşit, au tăcut mai mult decît au vorbit. Unii vrînd să uite, alţii fiind prea obosiţi, unii temîndu-se că nu vor fi înţeleşi, alţii dorind să se încadreze cît mai repede şi să nu-şi încarce „dosarul" cu astfel de mărturisiri. La noi, n-a existat nici măcar scurta pauză de adevăr care a fost pentru Uniunea Sovietică *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici*. N-a existat, deoarece singurele cărţi ce-ar fi putut-o asigura, ale lui Paul Goma, n-au văzut lumina tiparului în România.

Reţinem din primul capitol al *Arhipelagului Gulag* cîteva puncte. Cel mai semnificativ şi mai greu tolerabil dintre toate: Soljeniţîn învinuieşte întreaga populaţie a Uniunii Sovietice de ceea ce s-a întîmplat, dezvăluie un fel de „colaborare a victimei cu călăul" prin nerezistenţă. După el, sovieticii ar fi trebuit să se opună, fie ţipînd cînd erau arestaţi pe stradă, printre cetăţenii paşnici şi neştiutori, fie organizîndu-şi singuri paza caselor lor, fie bătîndu-se cu cei ce veneau „noaptea sau ziua să te ridice şi care nu erau destul de numeroşi pentru a nu putea fi înfruntaţi". Motivele nerezistenţei? Primul ar ţine de temperamentul rusesc: lipsa unei tradiţii a libertăţii şi chiar lipsa gustului pentru libertate. Ruşii şi-ar fi epuizat, tot după Soljeniţîn, toate forţele de revoltă în 1917, grăbindu-se apoi să revină spre milenara lor supunere, nu fără o secretă plăcere. Ruşii deci ar fi *meritat* ceea ce li

s-a întîmplat. Explicaţia aceasta — justă sau nu — nu poate fi în orice caz unică, fără de care sistemul nu s-ar fi împămîntenit atît de bine în toate ţările ocupate de armata roşie, indiferent de tradiţiile lor de libertate sau nu. A doua explicaţie sau al doilea motiv — şi aici Soljeniţîn se întîlneşte cu Hannah Arendt — stă în faptul că teroarea din Uniunea Sovietică a fost dezlănţuită nu atît împotriva opozanţilor, cît a nevinovaţilor. După Hannah Arendt aceasta este caracteristica dintîi a sistemului totalitar: arestarea inocenţilor. Or, inocentul nu este pregătit, tocmai din pricina nevinovăţiei sale, pentru nici un gest de rezistenţă. El nu pricepe mecanismul profund al sistemului, are mereu impresia că în ceea ce-l priveşte e vorba de o neînţelegere, că i se va da drumul cînd se va constata eroarea, nu vrea să-şi agraveze cazul etc. etc. Din această nevinovăţie generală ar fi luat deci naştere resemnarea şi inacţiunea. Călăii fiind mai ales puternici prin slăbiciunea sau chiar prin asentimentul victimelor.

Diagnosticul acesta unic de culpabilitate a victimelor ar fi intolerabil pentru sovietici, dacă Soljeniţîn nu s-ar include în el. O imagine-cheie stă la baza primului capitol şi, probabil, a întregii vocaţii de a mărturisi a lui Soljeniţîn. El a fost arestat pe front, în timpul celui de-al doilea război mondial, pentru nişte scrisori trimise unui prieten şi în care-l critica pe Stalin. Or, Soljeniţîn a fost adus la Moscova sub escortă. Mai precis, însoţit de doi oameni din serviciul de contraspionaj care nici nu cunoşteau capitala, Soljeniţîn e condus spre Lubianka. În staţia de metrou „Bielorusia", Soljeniţîn se afla cu cei doi paznici în holul de sus. Înspre el urcau pe scările rulante sute de moscoviţi. De ce n-a strigat? De ce nu le-a dezvăluit adevărul? Tocmai pentru că a tăcut atunci în faţa a două sute pînă la patru sute de persoane care i-ar fi putut auzi ţipătul, Soljeniţîn vrea să-şi răscumpere tăcerea, vorbind acum celor două sute de milioane de compatrioţi ai săi, ţipînd în alt fel şi cu alte consecinţe, prin *Arhipelagul Gulag*. Campania dezlănţuită împotriva lui arată că Soljeniţîn asumă azi acelaşi tip de riscuri — multiplicate — pe care l-ar fi putut înfrunta pe vremuri. O face pentru muţenia lui dintîi. A lui şi a

altora. Deoarece el dedică această carte tuturor celor care au murit în lagăre şi închisori, înainte de a fi putut vorbi.

Nu ştiu exact cum am putea, la rîndul nostru, răscumpăra anumite cuvinte pentru a scrie despre Soljeniţîn. Ar trebui ca „mărturie", „martir", „curaj", „adevăr" să sune ca în prima zi cînd au fost rostite, să nu fi fost uzate nu numai de atîta literatură, dar şi de atîta rea-credinţă şi demagogie. Pentru că azi, în Uniunea Sovietică, Alexandr Soljeniţîn clădeşte o etică prin fiecare din gesturile şi cuvintele sale. Drept care ale noastre ni se par aproape de prisos. Dar poţi să nu scrii despre Soljeniţîn?

**8 februarie 1973**

Dumitru Popescu este, după cum ştie toată lumea, mai mare peste cultură în România. Dac-am mai fi avut nevoie de vreun semn al deteriorării atmosferei literare în ultima vreme, l-am fi aflat în felul în care a fost primit de critică cel de-al doilea volum de versuri al său, *Un om în agora*. În timp ce precedenta culegere, *Pentru cei ales*, nu se bucurase la apariţie, în 1968, cînd o oarecare liberalizare mai domnea încă, decît de o recenzie, două, prin ziarele de provincie mai ales, semnate de găzetăraşi oarecare, recentele-i versificări sunt îndelung tămîiate în cele trei mari publicaţii literare ale capitalei de critici mai de vază: Şerban Cioculescu în *România literară* (11 I '73), Al. Piru în *Contemporanul* (19 I '73) şi Edgar Papu în *Luceafărul* (20 I '73).

Explicaţia nu stă în vreun salt calitativ al poeziei dictatorului literelor româneşti. Prozaismul rebel oricărui act poetic, vizibil din *Pentru cei ales*, dăinuie fără vreo modificare de substanţă şi în actualele bucăţi, atît cît ne-am putut da seama din citatele date de criticii amintiţi. Volumul n-a ajuns pînă în străinătate, dar nu ne închipuim că, prin cine ştie ce sabotaj, aceşti trei critici, cu toţii laudativi, ar fi ales pentru a-şi justifica elogiile tocmai versurile cele mai slabe ce le contrazic entuziasmul. Ne putem deci bizui pe aceste citate pentru a ne confirma impresia pro-

vocată de *Pentru cel ales*, şi anume a unei platitudini iremediabile încercînd să se salveze prin acumularea retorică a imaginilor.

Atunci care este motivul entuziasmului de azi înlocuind tăcerea de ieri? Foarte simplu: ceea ce toţi criticii puteau să-şi îngăduie în 1968, şi anume să ignore pe acela ce începuse să ţină-n mîini destinele culturii, e mai greu de conceput acum cînd această dictatură a devenit totală, cînd apele au fost îngheţate de „Tezele din iulie 1971" şi de urmările lor. E drept că cei trei critici nu se află la prima lor cădere sub vremi.

Luînd în serios titlul unui poem al lui Dumitru Popescu, *Poema dialectică*, Şerban Cioculescu se dezbară de orice simţ al umorului pentru a ne declara — serios — că ceea ce atrage în această culegere este „dialectica în sensul cel mai larg al cuvîntului". Poate că numai „în sensul cel mai larg", deoarece în acela strict, nu vedem ce dialectică poate fi dezvăluită de următoarele versuri:

**Poema sinceră, umană, nefardată,**
**fără parfumuri de cochetă,**
**fără bătaia pleoapei cu glicerina lacrimei udată**
**şi fără prefăcătoria veche, sceptică.**

Cînd nu e „dialectică", fie şi în sensul cel mai larg, poezia lui Dumitru Popescu i se pare lui Şerban Cioculescu „una de cunoaştere". Şi, tot fără ironie, criticul ne dă următoarea pildă de „cunoaştere":

**Te întreb, frate, cum mă întreb la rîndul meu:**
**ai început...?**
**Te pregăteşti**
**Pe muntele Sinai al comunismului**
**cu tine însuţi să te întîlneşti?**

În afară de imaginea biblică, nu întîlnim aici mai multă „cunoaştere" decît „dialectică" în bucata precedentă. Ceea ce nu-l împiedică pe Şerban Cioculescu să mai urce o treaptă pe scara laudei şi să ne declare, după citarea unei poezii de iubire, că autorul lui nu este numai „un impetuos poet al dialecticii, ci un poet pur şi simplu". Acest „pur şi simplu", prin care i se acordă drept de

cetate lui Dumitru Popescu pe tărîmul poezici, este justificat de versuri de acest nivel:

Iubeam nesaţul tău
de a mă soarbe
şi jertfa cărnii fanatică
ce şi acum mă arde.
Iubeam lacrima albă
ce te reboteza fecioară
şi geamătul adînc al fericirii.
Iubeam nepăsătoarea umilinţă
a plecăciunilor de roabă
şi disperările trufiei
cu care-mi azvîrleai
suprema ta podoabă.

Acest *Requiem* este definit de Şerban Cioculescu o „prea frumoasă poemă".

După ce Şerban Cioculescu l-a instalat pe Dumitru Popescu în poezie, Al. Piru îl aşază, încă de pe acum, în memoria viitorului. De ce ne-am mira cînd la Conferinţa Scriitorilor, acelaşi Al. Piru s-a lansat într-o adevărată apologie a cenzurii? Pe aceste meleaguri ale cenzurii, întîlnirea cu Dumitru Popescu e dintre cele mai fireşti. Păcat doar că totul se rezolvă în versuri. Iată cele pe care Al. Piru îşi întemeiază certitudinea că Dumitru Popescu va înfrunta vremurile:

Destul:
Destul!
Destul cu tirania, cu ispita,
cu frica!
Destul cu iluziile şi cu minciuna!
Destul cu zeii, cu regii, bufonii!
Destul cu mîntuitorii puşi pe răzbunare:
cu lupii în piele de oaie!
Cu paranoicii înflăcărînd în duruit de tobe!
Destul cu vizionarii şarlatani,
cu înţelepciunea zarafilor de tarabă...
Destul!

Înşiruirea de „destul", căreia numai un alt destul ar putea să-i pună capăt, nu stîrneşte interesul decît în calitate de inconştientă revoltă a autorului împotriva lui însuşi

de la putere, un fel de ascunsă autocontestare. Nu prea vedem însă cum această „mărturie în contemporaneitate" ar fi, aşa cum pretinde Al. Piru, „menită să rămînă în memoria urmaşilor". De ce să mergem pînă la urmaşi cînd, dacă mîine Dumitru Popescu ar fi scos din postul pe care-l ocupă, „contemporanii" ei înşişi s-ar grăbi să-l uite?

Cu Edgar Papu, lucrurile sunt mai complicate. El s-a specializat în a se înfricoşa singur pînă a adopta sloganurile puterii imediat ce sunt lansate şi a le propulsa într-un fel de entuziasm naiv. De abia începuse acum cîţiva ani o minicampanie pentru optimism, că Edgar Papu i s-a şi alăturat, grăbindu-se să explice că întreaga literatură majoră este optimistă, cu Eminescu în frunte. De la lozinci, Edgar Papu trece acum la autorul lozincilor şi afirmă că, spre deosebire de poeţii care nu izbutesc să menţină viu interesul cititorului de-a lungul unui întreg volum, Dumitru Popescu „reuşeşte să rămînă poet de la începutul pînă la sfîrşitul cărţii". Pierzîndu-se apoi în „densitatea" acestei poezii, criticul este obsedat de suflul ei „adamic". Termenul revine de două ori şi probabil că numai Edgar Papu înţelege ce vrea să însemne. Deoarece presupunem că nu se referă la ruptura proclamată de autor cu poezia care l-a precedat:

**Poema decadentă de salon**
**a fost uitată-n pod,**
**printre oglinzi veneţiene**
**bolnave de albeaţă,**
**alături de braţul sfeşnicului putrezit**
**fără lumină,**
**de crinoline destrămate, de paiaţă.**

Cu atît mai puţin desluşim sensul acestui „adamic", cu cît, inconsecvent, Edgar Papu ne declară, în încheiere, că autorul „se situează hotărît pe firul unei lirici româneşti majore". Şi dă drept exemplu „o configuraţie pe care o putem urmări de la Goga şi pînă la Arghezi". Între care, Dumitru Popescu ar săvîrşi o sinteză profund personală, fără a semăna, de altminteri, cu nici unul din ei. Va să zică adamic, dar continuînd firul unei tradiţii, original, dar săvîrşind sinteze în lirica ce l-a precedat. E acelaşi gen de logică graţie căreia Eminescu devenea, sub pana lui Edgar Papu, prototipul „optimismului" liric.

Pentru a salva pe criticii sperioşi de astfel de elucubraţii penibile ar fi evident de dorit ca cei cocoţaţi în posturi să se mulţumească îndestulîndu-se cu puterea şi să nu mai pretindă, în acelaşi timp, a forţa prin ea, porţile literaturii. În această literatură vor să se instaleze neapărat şi Dumitru Popescu, şi Ion Brad, şi Ion Dodu Bălan, şi Dumitru Ghişe. Şi nu sunt singurii. Să fii, în acelaşi timp, în fotoliile cenzurii şi în acelea ale gloriei literare de azi şi de mîine necesită o echilibristică de pe urma căreia suferă o literatură şi aşa cam bolnavă.

Ar rămîne să i se propună lui Dumitru Popescu să dea, ca mai mare ce e, exemplu şi, coborînd ca în versurile sale, „cu pasul rar, lespezile amfiteatrului conştiinţei", să se interzică în sfîrşit şi pe el însuşi, după ce pe alţii i-a interzis îndeajuns, punînd astfel capăt unui invadant „subcult al personalităţii".

**22 februarie 1973**

Ştiam că Paul Everac are piese. Dintre care ultima, *Un fluture pe lampă*, interesează atît de mult pe românii din Paris — aflînd că sunt personaje care şi-au găsit un autor, înainte de a-l căuta — încît mai mulţi dintre ei s-au gîndit că ea ar putea fi popularizată prin două mijloace: venirea la Teatrul Naţiunilor, pentru ca Parisul să-şi dea seama cum este zugrăvit de un atît de talentat dramaturg român pe o scenă atît de oficială (ceea ce, evident, ar întări în general bunele relaţii culturale prin cunoaştere reciprocă) şi publicarea, *in extenso*, a textului în revista menită tocmai să ţină legătura cu aceşti români din străinătate, *Tribuna României*.

În aşteptarea soluţiilor sugerate, aflăm, prin *Contemporanul*, că Paul Everac n-are numai piese, ci şi nostalgii. Sau, cel puţin, una. Una singură. Dar mare. Aşa se intitulează articolul său: „Marea nostalgie". Nu putem să nu-i acordăm atenţie. Pentru că Paul Everac fiind unul dintre rarii scriitori jucaţi dintr-un teatru care-şi pierde autorii (rînd pe rînd interzişi), cum şi regizorii de calitate (rînd pe rînd împiedicaţi să monteze spectacole), el poate, chiar şi prin nostalgii, să ajute la dezlegarea crizei ce ameninţă

teatrul în România. Iată de ce i-am citit cu atenţia cuvenită articolul, captivaţi, încetul cu încetul, şi de stilul lui, cu totul original, din care nu ne vom putea împiedica să dăm mostre.

Paul Everac caută deci regizorul „ideal". El trebuie să aibă multe calităţi şi să fie lipsit de foarte multe defecte. Doar de aceea este ideal.

Să fie mai întîi un bun meşteşugar. Dar nu e de ajuns. Mai e nevoie să se dovedească şi un „pasionat al psihologiei umane", dincolo „de zona experienţei comune, a palpaţiei şi fretilianţei fiecărei mişcări inedite în surprinzătoarea logică a vieţii". Depăşind şi „palpaţia" şi „fretilianta" mişcare (Paul Everac pare influenţat de limbajul franţuzit al personajelor sale), regizorul ideal mai trebuie să se dovedească şi „burduşit de carte". (De remarcat, cum expresia autohtonă vine să contrabalanseze, în mod fericit, franţuzismul.) Cult şi eseist, cu „o leacă de filozofie sistematică". E mai ciudat acest amestec de sistematizare cu „o leacă" — ori e sistem, ori e parte —, dar din clipa în care regizorul e ideal, i se poate cere orice. De altminteri, să fim drepţi, Paul Everac se explică mai departe cerînd regizorului său să evite a prezenta „la modul filozofard, relaţia unor «universuri», «esenţialităţi» la care leşină unele fete semistudioase, şi la modul mică ciupeală bîzîitoare la care hohotesc unii spectatori cefoşi". Iată deci la ce foloseşte „o leacă de filozofie sistematică". Să-l facă pe regizor serios. Deoarece, ne înştiinţează mai departe Paul Everac, „eu nu iubesc pe regizorul al dracului, pe isteţ... care invită lumea mai simplă să se tremuseze de grosolăniile lui pipărate, pe ideea că-şi face planul". Paul Everac invită deci pe regizorul său ideal să nu fie un „autor de goange şi isteţimi epidermice", şi să nu aibă „trepidanţa găselniţistă şi autoînmărmuritoare". Trebuie să recunoaştem că tocmai această „trepidanţă găselniţistă" înmărmureşte în stilul „gazetăresc" al autorului, şi spunem gazetăresc pentru că n-am avut plăcerea să citim teatrul său, şi nu-l putem deci judeca. Dar dacă, după vechea formulă, stilul e omul, s-ar putea ca „trepidanţa" să caracterizeze şi textele sale dramatice. Îi lăsăm pe spectatorii români să răspundă şi închidem

paranteza, deoarece nu de autorul dramatic Paul Everac ne ocupăm aici, ci numai de autor în căutarea regizorului său ideal.

Acest regizor, care a fost pînă acum şi pasionat de experienţa umană, şi „burduşit de carte", şi cu „o leacă de filozofie sistematică", şi serios, fără „ciupeli bîzîitoare", fără „trepidanţă", fără „goange", fără „isteţimi epidermice", adică filozof, nu filozofard, ar mai trebui — după Paul Everac — să-şi iubească în primul rînd ţara, să-şi rezerve spectacolele publicului din România, „celor care muncesc pentru el", să nu caute judecători la „bursa străinătăţii", să nu se bizuie pe „palmaresul alcătuit de selecţia uneori mitocosită a cronicarilor din străinătate", pe scurt, şi cu altă expresie a autorului, să „nu se ameţească la cîntecul unor sirene îndepărtate" şi să creeze piese autohtone în prioritate, pentru un public „autohton".

Paul Everac trăieşte în România şi se mişcă — mult — pe scenă românească. Or, nu poate să nu ştie că unii dintre regizorii pe care-i numeşte sunt împiedicaţi să „dezvăluie valori autohtone" sau nu, pe scene autohtone, şi sunt puşi la dispoziţia străinătăţii. La urma urmei, nu de lipsă de regizori au suferit piesele unor colegi ai lui Paul Everac, ci de viza cenzurii şi a comisiilor de vizionare. La urma urmei, Liviu Ciulei n-a avut voie să monteze *Macbett* al lui Eugen Ionescu la Bucureşti şi a fost autorizat s-o facă doar la München. La urma urmei, după interdicţia *Revizorului*, Lucian Pintilie nu mai poate lucra în România, ci doar în străinătate, iar printre cei numiţi de Paul Everac, Radu Penciulescu n-a mai fost de mult prezent pe o scenă românească. Absenţele acestea nemotivate şi din piese, şi din dramaturgia naţională, şi de regizori pe scenele româneşti nu sunt imputabile autorilor dramatici sau regizorilor înşişi. Ci cenzurii. Apelul lui Paul Everac către regizorul ideal rugat să-şi iubească patria este deci prost îndreptat. El trebuie trimis la diferitele niveluri de responsabili care împiedică pe aceşti regizori să se exprime în ţara lor, cu prioritate; ceea ce cu toţii au făcut, atîta timp cît li s-a îngăduit.

Paul Everac dă şi nume. Mai precis, el îndeamnă pe regizorul ideal să aibă „febra creatoare" a unor Ciulei, Pintilie, Esrig, Penciulescu, dar în acelaşi timp să fie mai

înţelept, mai sincer, mai puţin baroc, mai armonios, mai plin de bunăvoinţă sau mai aplecat spre valorile autohtone, şi în sfîrşit, „mai puţin modist" decît unul sau altul dintre cei citaţi în parte şi cu toţii împreună. Cu unii dintre aceşti regizori, Paul Everac a şi lucrat. Cu Lucian Pintilie, de pildă, care i-a făcut, cum scrie el, „un spectacol excelent". De abia ne spuneam că totuşi Paul Everac se pricepe la regie, şi ne şi înştiinţează că un alt regizor i-a pus o altă piesă în scenă „cu brio": Horea Popescu. A pune pe acelaşi plan pe Lucian Pintilie cu Horea Popescu, care, o dată cu a sa *Coana Chiriţa* a făcut de rîs teatrul românesc la Paris şi continuă să-l facă probabil la el acasă, ne aminteşte brusc că Paul Everac a uitat să ceară regizorului său ideal calităţi de neînlăturat ca bunul-gust şi siguranţa aprecierii estetice. Şi cum ar fi putut să le ceară dacă prin această simplă comparaţie dovedeşte că nu le are el însuşi?

Să-l lăsăm deci pe Paul Everac să-şi caute, mai departe, regizorul ideal şi să încheiem cu o altă şi mai întemeiată nostalgie: aceea pe care o poate avea publicul din România pentru anii nu prea îndepărtaţi cînd, liberalizîndu-se, teatrul românesc îşi descoperea, într-o uimitoare irupţie, o tînără generaţie şi de autori şi de regizori care, dacă n-ar fi fost oprită în loc, ar fi putut duce dramaturgia şi scenografia noastră la un nivel de competiţie mondială de netăgăduit.

Nu e aceasta singura „mare nostalgie" justificată?

## 15 martie 1973

Întîmplarea a făcut să citesc studiul lui Hannah Arendt, „Sistemul totalitar", în zilele chiar cînd se împlineau 20 de ani de la moartea lui Stalin.

De fapt studiul, apărut de abia acum în traducere franceză, la editura Seuil, a fost scris de Hannah Arendt prin 1949, şi publicat în 1951, înainte deci de moartea tiranului. Spun tiranului şi trădez prin acest termen gîndirea lui Hannah Arendt, originalitatea studiului ei stînd în distincţia pe care o face între totalitarism şi oricare altă formă de tiranie sau dictatură. Din punctul ei de

vedere, întemeiat, n-au existat în istoria omenirii decît două sisteme cu adevărat totalitare: Rusia lui Stalin şi Germania lui Hitler. „Sistemul totalitar" alcătuieşte partea a III-a din versiunea engleză a cărţii *Originile totalitarismului* şi se situează, prin luciditatea analizei, prin originalitatea tematicii, prin seriozitatea demersului, printre acele cîteva cărţi semnate de filozofi, sociologi şi eseişti ca Raymond Aron, Jules Monnerot, Jeanne Hersch, Thierry Maulnier, fără de care anumite trăsături aberante ale epocii noastre ar rămîne de neînţeles pentru oamenii viitorului.

Aici aş vrea să insist doar asupra coincidenţei amintite între lectura cărţii şi aniversarea morţii lui Stalin. Doarece, într-o prefaţă la ediţia franceză, Hannah Arendt constată că sistemul propriu-zis totalitar a decedat nu numai în Germania o dată cu moartea lui Hitler, dar şi în Rusia şi în ţările dominate de ea, o dată cu moartea lui Stalin, fiind înlocuit, în acest caz din urmă, cu dictatura partidului unic. Şi într-adevăr, dacă ne referim la principala caracteristică a sistemului totalitar aşa cum se desprinde ea din studiul lui Hannah Arendt, şi anume năzuinţa de a schimbă radical natura umană prin tripla ucidere a persoanei morale, a persoanei juridice şi a individualităţii — rezultatul ultim al acestei triple crime, cu şi fără cadavru, urmînd să fie cîinele de tip pavlovian, şi dacă mai constatăm că locul ideal al unei astfel de transformări: lagărul de concentrare, s-a fărîmiţat ca instituţie de primă importanţă în universul comunist (rămăşiţele sistemului dăinuind în Uniunea Sovietică, dar fiind suprimate în alte ţări ale blocului răsăritean), atunci nu putem să nu dăm dreptate lui Hannah Arendt: totalitarismul ca maşină de fabricat absurdul, ca demenţă în stare pură a dispărut de pe scena istoriei. Însă rămăşiţele lui dăinuie nu numai în forma lagărelor şi spitalelor psihiatrice din Uniunea Sovietică, dar şi în aspecte mai puţin controlabile şi aparent, dar numai aparent, mai puţin grave.

Dacă idealul cînelui de tip pavlovian n-a putut fi atins decît rareori şi numai în spaţiul lagărului nazist şi sovietic, în schimb, pe de o parte, psihismul celor care au trecut printr-un regim totalitar a suferit modificări pro-

babil trainice, iar pe de alta, unele practici totalitare, sub aspecte mai puţin spectaculare, continuă să definească regimurile devenite acum ale dictaturii partidului unic.

Să ne oprim la două din trăsăturile considerate de Hannah Arendt consubstanţiale unui astfel de regim: uitarea forţată şi crearea unui climat de irealitate; le vom regăsi într-un regim ca acela din România, unde frica nu mai are nevoie neapărat de lagăre şi închisori pentru a funcţiona.

În clipele de extremă demenţă ale epurărilor staliniste, Hannah Arendt notează ca un fenomen semnificativ că poliţia secretă sovietică stabilea un fel de hartă, nu a complicităţilor reale, ci a tuturor celor care aveau vreo legătură — familială sau de altă natură — cu victima aleasă. Victima nu numai că urma să fie distrusă psihic, dar şi amintirea ei trebuia să dispară. Ţările cu adevărat totalitare nu-şi pot oferi luxul cimitirului şi al memoriei. În ideal, un om înghiţit de un lagăr de concentrare sau de o închisoare de tip totalitar nu numai că dispare, dar *n-a existat niciodată*. De aceea, fără îndoială că momentul determinant de trecere dintr-un sistem totalitar într-unul de dictatură a fost acela al apariţiei primelor mărturii asupra lagărelor, închisorilor şi supravieţuitorilor. În acest sens, *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici* s-a dovedit tot atît de importantă în Rusia ca şi raportul Hruşciov, iar cotitura reală în procesul de democratizare de la Praga a fost constituirea Clubului 231, grupînd victimele necomuniste ale terorii staliniste în Cehoslovacia. În România, revizuirea procesului Pătrăşcanu anunţa un început de recuperare parţială a memoriei (foarte prudent, deoarece se limita la victimele comuniste), dar în loc să iniţieze un curent, a fost oprit. Iar în literatura română, după cîteva excepţii ale aluziei, tăcerea continuă să domnească, şi tabuul e din nou instaurat. Avem o literatură fără memorie, în care încercările de transgresare hotărîtoare, cum a fost *Ostinato* al lui Paul Goma, n-au putut să vadă lumina tiparului. Or, numai memoria e în stare să redea unei societăţi peste care a domnit totalitarismul o respiraţie normală sau cvasinormală. A scrie despre ce s-a întîmplat în societatea totalitară din România de-a

lungul stalinismului nu corespunde dorinţei de a redeschide răni ce altfel s-ar cicatriza singure, ci e unica metodă de a trece cu adevărat pragul dacă nu spre un tip de societate liberă, cel puţin spre una de tip dictatorial. În acest domeniu, primordial, cenzura veghează ca să nu se poată ieşi din structura tipic totalitară.

O altă caracteristică, după Hannah Arendt, a sistemului totalitar: dispreţul ideologic al faptelor, al realităţii. Numai într-un climat în care este distrus contactul cotidian cu realul, năzuinţa totalitară de schimbare a omului şi a lumii poate să aibă şanse de succes. Crearea unei a doua limbi (cea ideologică, din ziarele şi cărţile de propagandă), limba moartă sau limba de lemn, a fost un element preponderent în ruptura declarată cu realul. Domnia totală a limbii moarte s-a mai fărîmiţat, dar o regăsim lesne în discursurile oficiale (ale scriitorilor, ca şi ale oamenilor politici), ca şi în atîtea editoriale şi articole năpădind presa la ocaziile festive. O semantică a limbajului de azi din România ca şi în alte ţări din Răsărit, ar putea, cu mare utilitate, să dezvăluie balastul cuvintelor moarte, ce adorm gîndirea şi se instalează ca tot atîtea ecrane între om şi lumea înconjurătoare. Nu numai gîndirea se atrofiază prin întrebuinţarea lor sistematică, dar şi realitatea, astfel ignorată, se estompează.

Domeniile irealităţii sunt multiple în România. Mai ofensive sau nu, după momente. La sărbători, atît de vehemente, încît redevin totalitare. Desigur, nimeni nu crede în ele. Dar rostirea fără obiect, alături de obiect, împotriva obiectului nu rămîne fără efect asupra psihismului. De consecinţele ei se resimt mai ales scriitorii, cu toate că nu sunt singurele victime ale acestui scenariu al irealităţii, nici singurii ei actori.

Slujindu-se de cuvînt, scriitorii nu pot să nu sufere cei dintîi de dedublarea lui. Pentru ei, dăinuirea sistemului totalitar, chiar atenuat în aspectele lui mai agresive, poate agrava schizofrenia ce ameninţă încă — la 20 de ani de la moartea lui Stalin — întregul corp social.

Convalescenţa, trecerea spre stadiul unei dictaturi de tip clasic, se lasă mai departe aşteptată.

Nu depinde ea şi de mînuitorii verbului? Mai ales de ei?

Apariţia, cam în acelaşi timp, a unui volum de versuri, *Munţii de os*, şi a altuia de proză eseistică, *Duelul cu crinii*, de Ion Caraion nu ne oferă doar prilejul să constatăm că poetul şi eseistul se supun aceluiaşi ritm şi aceleiaşi respiraţii, dar şi să asistăm la felul în care, pe deasupra vitregiei existenţei sale, o vocaţie se răzbună, îşi recucereşte sensurile.

De la primul volum publicat în anii celui de-al doilea debut şi liberalizării şi pînă la acesta, recent, Ion Caraion a pornit febril şi obosit în acelaşi timp — dar rareori oboseala a fost mai productivă pe tărîm literar — în căutarea timpului pierdut, sau mai precis, a timpului răpit. Într-adevăr, de-a lungul anilor de închisoare, lui Ion Caraion i s-a răpit nu numai libertatea, dar şi ce ar fi putut să devină el dispunînd de această libertate. Timpul e ireversibil, şi zadarnică este încercarea de a bănui ce ar fi putut să fie dacă n-ar fi fost ce a fost. Sau cu sintagma unui filozof român: „N-a fost să fie". Şi totuşi, în ciuda gustului de cenuşă şi de zădărnicie din poezia sa de maturitate tîrzie, Ion Caraion nu s-a resemnat. Atîtea volume publicate într-un răstimp foarte scurt se străduiesc să arunce o punte a imposibilului spre crîncenul adolescent care debuta cu *Panopticum* în 1943, ca pentru a-i oferi o a doua existenţă. Pe plan existenţial, totul pare ratat la modul tragic, pe planul poeziei însă răzbunarea se înfăptuieşte. Evoluţia poeziei lui Ion Caraion stă mărturie. Poetul ne-ar ajuta s-o constatăm dacă şi-ar delimita ciclurile şi le-ar data. Felul său de a introduce sub noi titluri generice cicluri sau poeme mai vechi va pune serioase probleme de cronologie istoriei literare. De fapt, între *Panopticum* din 1943 şi *Eseu* sau *Necunoscutul ferestrelor*, creşterea nu numai că există, dar este izbitoare. Poet, Ion Caraion era bine înţeles încă din *Panopticum*. Dar bombardată de cuvinte încrîncenate, ca de tot atîtea particule de materie grea, poezia, în *Panopticum*, parcă nu mai afla răgazul să respire. Şi atunci cînd dispunea de puţin aer, ţipa. Or, ţipătul e tonic şi, în ciuda scîrbei proclamate, conţine o revoltă deschizîndu-se asupra viitorului. Poezia adolescentului de atunci era

neîntinată de moarte şi nimicnicie. Metaforică şi vindicativă, dramele ei aparţineau acestui pămînt. Nu aveau timp pentru pauza marilor întrebări. Poezia se vedea devorată de istorie şi de plăgile ei cele mai evidente, ca de pildă războiul. Contestatară, revoluţionară, se înrădăcina, ca orice impuls revoluţionar, în imanenţă. Acum, după adevărata, groaznica întîlnire cu istoria subterană, în poezia lui Ion Caraion s-a făcut tîrziu. Lupta pe care poetul o duce spre a recupera ceea ce nu mai poate fi recuperat e însoţită în chiar clipa gestului de sentimentul deşertăciunii ei. Atunci cînd zădărnicia îl copleşeşte, versul se dezbară de abuzul pletoric al termenilor zgrunţuroşi de mai înainte, pentru a exista parcă, în transparenţa, în pauza dintre cuvinte. Conştient sau nu de acest fapt, poetul nu este însă nici consolat, nici răsplătit. El priveşte mereu înapoi, şi mereu o pierde pe Euridice. În acest univers de blestemate ireversibilităţi, atîta doar se repetă: conştiinţa pierderii. E prea tîrziu pentru orişice în afară de certitudinea acestui „prea tîrziu". Desigur, poetul fuge uneori de sub zodia cenuşii, uită, sau se preface faţă de el însuşi, priveşte o femeie, mîngîie un copil, se joacă cu epitetele, îşi alintă metaforele. E o aparenţă de normal, în care poemul îşi pierde din substanţă. Şi deodată, brusc, se întoarce spre rana ştiută, şi-o redeschide şi din nou este salvat. Poetul real s-a născut la Ion Caraion din înfrîngerea omului, din neresemnarea lui.

Pentru a măsura tot ceea ce a fost pierdut, *Duelul cu crinii* ne permite să revenim spre polemistul Ion Caraion din acei ani de imediat după război, cînd s-a jucat ultimul act al unei culturi libere, înainte să cadă cortina realismului socialist. De data aceasta, Ion Caraion îşi datează prozele, şi ne îngăduie astfel să regăsim pe revoltatul acelor ani. Mărturisim că-i dăm precădere asupra comentatorului de azi. Nu din motive estetice, ci dintr-un fel de nostalgie pentru un trecut cu prea puţini martori. Şi tot atît de puţine texte. De altminteri, mai e util să semnalăm că nu toate textele de atunci ale lui Ion Caraion şi-au găsit adăpost în acest volum? Chiar aparţinînd trecutului, revolta nu are încă presă bună la Bucureşti. Dar şi aşa ciuntite, paginile acestea, ca şi evocarea unor figuri pierdute ca Monica Dan, Paul Celan, Boris Deşliu, ne-au

reţinut cel mai mult atenţia în *Duelul cu crinii*. Amintirea acelui cavalerism menit propriei sale înfrîngeri, şi numai ea, ne obligă să nedreptăţim pe autorul cîtorva pagini remarcabile despre confraţii săi, dintre care cele mai inspirate ni se par cele consacrate lui Marin Preda şi *Morometilor* săi de asfinţit. Seria *Planetelor* nu ne convinge totdeauna şi nu ajungem să ne explicăm, de pildă, de ce Ion Caraion e atît de sever cu o Angela Croitoru, atunci cînd se arată infinit prea indulgent cu un Tiberiu Utan. După cum suntem mai puţin sensibili decît ar trebui, poate, la multe portrete de scriitori străini, de importanţă secundară, prospectarea tuturor orizonturilor lăsîndu-ne impresia de turism cultural. Am ceda uşor ispitei de a alcătui un fel de antologie a antologiei în care Ion Caraion prozatorul ar deveni martorul-privilegiat al unui trecut din care au rămas atît de puţini actori de calitate.

Să revenim însă la poetul Caraion:

Nu prieteni, nu mă înşel.
N-am uitat nimic şi nu voi uita nimic.
N-am uitat poezia mea neagră şi urîtă,
n-am uitat libertatea voastră de a privi într-un
lighean cu, apă,
n-am uitat bibliotecile voastre, în care puteţi
intra şi citi din Mallarmé.
Voi însă nu veţi înţelege acest lucru decît tîrziu.

În neuitare, în căutarea timpului pierdut, în acest eşec care este o izbîndă şi în această izbîndă punîndu-se mereu pe sine în chestiune, îl regăsim cel mai deplin pe Ion Caraion, ghemuit într-o revoltă fără iluzii.

**26 aprilie 1973**

Deschizînd volumul antologic de poezii al lui Ştefan Augustin Doinaş, intitulat simplu *Versuri*, nu poţi să nu fii izbit, pe deasupra talentului cunoscut şi culturii temeinice, de rigoarea atît a poetului, cît şi a criticului. Într-o perioadă a literaturii române cînd scriitorii au devenit atît de puţin exigenţi cu ei înşişi, încît publică în volum orice — pînă şi producţii normal menite să rămînă în stare de

ciornă —, atitudinea lui Doinaş cu o conştiinţă *necantitativă* a literaturii ne aminteşte de epoca dinainte de război, de-a lungul căreia spontaneitatea se cerea mai serios controlată de conştiinţa estetică. Nu numai că Doinaş alege, dar el are şi generozitatea de a-şi grupa atît poemele, cît şi articolele, după criterii tematice bine definite, sacrificîndu-le ocazionalul şi neesenţialul.

Rigoare cu atît mai meritorie, cu cît Doinaş a cunoscut în timpul realismului socialist pauza forţată a tăcerii. Ispita de a se răzbuna asupra cezurii ar fi şi explicabilă, şi justificată. Necedîndu-i, poetul nu lasă pe seama viitorului o operaţie de alegere şi filtrare totdeauna necesară.

Doinaş n-a debutat în volum decît în 1964, deşi prima sa carte fusese gata cu douăzeci de ani mai înainte. Prin 1945, manuscrisul primise premiul cenaclului Lovinescu, redeschis vremelnic tocmai pentru a înlesni afirmarea tinerilor poeţi. Criticul murise, dar Şerban Cioculescu şi Vladimir Streinu, prezidînd şedinţele cenaclului din bulevardul Elisabeta, aveau destulă autoritate pentru ca o carte premiată de ei să se impună atenţiei publice. Noaptea care a căzut repede peste literele româneşti n-a îngăduit primului volum al lui Doinaş să apară, dar el conţinea poeme (unele incluse în actuala culegere) ce ar fi trebuit să-l situeze printre vocile cu adevărat majore — şi în nici un fel tributare adolescenţei — din lirica românească.

În peisajul bucureştean bîntuit de febrele îngemănate ale modernismului şi revoltei atît estetice, cît şi existenţiale, printre adolescenţii care „trăgeau" cu „puşca" umorului negru în toate certitudinile, poezia aceasta sosită din gravitatea Transilvaniei şi care participa din nimbul poemului blagian îşi dezvăluia cu originalitate transparenţele.

Despre Doinaş se înfruntă acum în critică tezele cele mai contradictorii. Astfel, pentru Nicolae Manolescu, clasicismul lui Doinaş este neîndoielnic în ciuda evoluţiei sale spre forme mai moderne. Situîndu-l sub semnul lui Valéry, dar uitînd afinităţile totuşi vizibile cu Blaga, criticul îi reproşează lui Doinaş „carenţa simţirii", confundînd ciudat „carenţa" cu stăpînirea de sine şi de

forme. Şi mai inexplicabil, afirmă că „fondul ultim" al poeziei lui Doinaş este „prozaic şi discursiv", două epitete cu totul străine de substanţa poctică proprie lui Doinaş.

În schimb, în *Lampa lui Aladin*, Ion Negoiţescu surprinde în „plutonicul şi cosmoticul" Doinaş o structură romantică eminesciană şi un cert modernism al atitudinii apropiindu-l de Lautréamont. O astfel de asemănare nu ni se pare a se impune şi nu cedăm cîtorva ispite ale exagerării la Ion Negoiţescu (de pildă, Doinaş „stăpîn pe cea mai mare capacitate de a crea imagini din literatura română", cînd Doinaş însuşi, reproşînd tinerei poezii „beţia de imagini", vine să-şi contrazică indirect exegetul). Totuşi, Ion Negoiţescu, unul dintre cei mai fascinaţi făuritori de ipoteze estetice riscante şi fertile, instalează poemele lui Doinaş într-un spaţiu ferit de catalogări prea categorice. Este locul ce i se cuvine de drept. Şi nu de ieri, de azi, ci de aproape treizeci de ani.

**26 iulie 1973**

Între o aniversare a partidului şi alta a regimului, între o poezie patriotică şi alta partinică, între un atac împotriva tinerilor şi altul tot împotriva tinerilor, între o interdicţie şi o cenzurare, aflăm periodic în presa literară din România şi declaraţii de principiu entuziaste asupra universalităţii culturii noastre. Tema dă naştere tot atît de bine la platitudinile de rigoare, ca şi la mai alambicate fraze în genul acesteia pe care o spicuim dintr-un editorial al *României literare*. Conştiinţa universalităţii este situată „în perspectiva unor finalităţi revelatorii, prin atribute de sinteză activă, într-o dialectică vie a referinţelor, ele însele esenţializate, pentru a înlesni construcţii, ipoteze de lucru..." Trecînd peste apelul pe care ne vine să-l lansăm spre un nou Maiorescu împotriva unei noi „beţii de cuvinte", problema aceasta a „universalităţii" s-ar cuveni să iasă de sub zodia cuvintelor goale, a entuziasmului de comandă sau nu, pentru a fi privită cu o luciditate care, chiar amară, e mai preţioasă decît reflectarea înşelătoare a iluziei. A fi „universal" nu

înseamnă a crea valori ce-ar *merita* să fie „universale" — astfel de valori credem cu toţii că există în cultura noastră —, ci sunt cunoscute şi recunoscute ca atare. Or, suntem nevoiţi să constatăm, şi o facem cu destulă durere, că mai singurii scriitori şi artişti români într-adevăr admişi pe plan „universal" au fost aceia care s-au integrat în alte culturi şi au creat în străinătate. Mai e nevoie să dăm nume? Brâncuşi, desigur, şi mai aproape de noi, un Eugen Ionescu, un Mircea Eliade, un Emil Cioran, un Ştefan Lupaşcu. S-ar spune că am ratat o ocazie rară, odată demult, probabil la Dimitrie Cantemir, şi că de atunci încoace n-am mai putut-o regăsi. Nu acum vom căuta motivele acestei întîlniri ratate — în ciuda atîtor talente — între români şi restul lumii. Putem însă constata că ea a obsedat periodic cultura noastră şi i-a creat complexe dăunătoare, pe cale totuşi să dispară între cele două războaie, cînd literatura şi gîndirea noastră deveneau conştiente de maturitatea lor. Emil Cioran ţipa, e drept, împotriva unei istorii injuste, dorind României „populaţia Chinei şi destinul Franţei", dar alături de el, nu mai puţin fervent, însă mai realist, Mircea Eliade voia să ne deschidă o cale sigură de intrare în universal, făcînd din spaţiul nostru o punte de legătură între Orient şi Occident. E drept că Eugen Ionescu spunea *nu* provincialismului cultural, dar continua să scrie, simţind probabil că o astfel de coincidenţă între el şi restul lumii nu se provoacă, ci se naşte din dospirea înceată a culturii.

Realismul socialist a pus capăt întrebării chinuitoare, pentru că, pur şi simplu, a pus capăt culturii. Cînd a venit timpul liberalizării, nici măcăr pe ruine nu s-a început clădirea, ci pe vid. Într-unul din acele eforturi spontane cu care literatura şi arta românească sunt darnice, şi cu o precipitare caracteristică s-a încercat febril aruncarea unui pod peste sfertul de veac pierdut. Şi dacă s-ar fi lăsat timpul pentru o clădire durabilă, cu unelte cinstite şi fără ca lucrătorii să fie pîndiţi de fantomele stalinismului ce le distrugeau noaptea toată treaba săvîrşită în cursul zilei, s-ar fi ajuns — poate — la acel prag de păşire în „universal" unde ne aflam în ajunul celui de-al doilea război mondial.

Semne prevestitoare din ce în ce mai accentuate după tragedia cehoslovacă şi apoi, limpede, „Tezele din iulie" au pus capăt şi avîntului şi speranţei. Chiar atunci au început să apară declaraţiile şi afirmaţiile de principiu după care cu cît suntem mai necunoscuţi, cu atît devenim mai universali. Tăindu-se în acelaşi timp iarba de sub picioare tuturor acelora prin care aveam o şansă de a deveni dacă nu universali, cel puţin cunoscuţi.

Între „universalitate" şi noi nu se mai ridică acum un destin potrivnic, ci, mult mai simplu, birourile cenzurii, vizionările, prostul gust, reaua-credinţă şi frica de responsabilitate a celor care ar trebui să decidă în acest domeniu şi care nici măcar nu pot să propună un program coerent. Aniversările ţinîndu-se lanţ înlocuiesc ideile; dacă mai continuă aşa, cultura română riscă să devină o simplă manifestare festivă, ceva între almanah şi defilare. Pentru a se masca primejdia reală, sunt chemate în ajutor toate armele iluziei: statisticile, hiperbolizarea, confuzia de valori. Orice subscriitoraş occidental care face o declaraţie amabilă pentru a-şi plăti vreo călătorie turistică şi gratuită prin ţară sau sperînd vreo traducere în limba română este decretat brusc „mare" şi „important", orice carte tradusă din limba română prin aranjamente de uniuni şi ambasade este decretată „celebră", chiar dacă apariţia prin străinătăţi nu i-a fost subliniată de nici un rînd al criticii, orice „schimb" oficial devine un dialog de idei. Şi în acest timp, cultura română este împinsă statornic spre zona de umbră a academismului de comandă, de unde nu riscă într-adevăr să mai intereseze pe nimeni.

Iar cînd trebuie totuşi să se constate, rareori, că totul nu este chiar atît de perfect, atunci se găseşte şi un ţap ispăşitor, colectiv de data aceasta: tinerii, debutanţii. Oricine a căpătat de la partid un fotoliu şi nu vrea să-l scape le dă lecţii. Nici n-au apărut pe scena literară şi toată vina o poartă ei. Sunt decadenţi din naştere. N-au voie să îndrăznească vreo inovaţie, să viseze la avangardă, deoarece singurele revoluţii literare admise sunt cele ale trecutului. Nu se admite nici măcar să fie mulţi, s-a instaurat un fel de ciudat *numerus clausus*, peste cota admisă nu se trece.

Cred că este pentru prima oară în literele româneşti cînd, în loc să fie aşteptaţi ca o speranţă a viitorului, tinerii sunt sistematic priviţi cu suspiciune, ca şi cum apariţia lor ar primejdui pe toţi cei instalaţi sub soarele partidului. Să fim într-adevăr singura literatură din lume care nu mai are nevoie de tineri? Căreia îi e frică de ei? Pentru care imprudenţa fecundă a adolescenţei reprezintă păcatul capital? Literatura română se mulţumeşte să aniverseze trecutul, nu mai are nevoie de viitor.

**2 decembrie 1973**

Pentru toţi denigratorii lui Eugen Ionescu — şi ei sunt destul de numeroşi din pricina nonconformismului politic al dramaturgului făcînu-şi din combaterea ideologiilor la modă un stil şi o etică a luciditătii — pentru aceşti detractori care vor să impună o coincidenţă forţată între intrarea în Academie a lui Eugen Ionescu şi o cuminţire sterilizantă, prezenţa pe scena şi ecranul parizian a piesei *Ce formidable bordel*, inspirată din romanul său *Le Solitaire*, ca şi a primului său film *La Vase* constituie o netăgăduită dezminţire. *Ce formidable bordel* conţine pagini pregnante, iar *La Vase* autentifică pînă la angoasă tema obsesională a lui Ionescu: imposibilitatea de a fi în lume, într-o lume în care se moare. Amîndouă ne dovedesc, încă o dată, cît de puţin aparţine Eugen Ionescu literaturii şi cît de mult se slujeşte de ea pentru un imposibil catarsis. Restul nu e, niciodată, la el literatură, ci încercare deznădăjduită de a domestici moartea. Prin toate mijloacele, umorul negru fiind cel privilegiat.

Poate că absenţa acestui umor specific ionescian sau atenuarea lui pînă a da impresia că a devenit o copie după primele sale piese a îngăduit să se pretindă că Ionescu se „cuminţise", „trădase" avangarda pe care el însuşi o lansase altădată. Adevărul era altul: obsesia morţii părea că paralizează marile resorturi ale teatrului său; grăbit să ne avertizeze că vom muri şi că deci totul este lipsit de sens, lui Eugen Ionescu i se întîmpla din ce în ce mai des să se slujească de cuvintele simple, cele de toate zilele, de parc-ar fi crezut că prin ele ar putea mai uşor să ne

convingă că nu trebuie să murim, că a sosit momentul să ne opunem, să pornim un fel de cruciadă împotriva neantului. În acest ton era scris şi recentul său roman *Le Solitaire*. Povestea unui mic funcţionar care primeşte o moştenire şi se slujeşte de libertatea astfel dobîndită doar pentru a asista, ca un străin, la revoluţiile ce bîntuie prin suburbia sa, ca şi la propria-i existenţă, e de o coerenţă discursivă cel puţin curioasă la autorul *Scaunelor*.

În clipa însă în care Eugen Ionescu a hotărît să facă din roman o piesă de teatru, una din acele intuiţii rare care dau măsura unui talent i-a revitalizat inspiraţia. În roman, personajul principal monologa privind umbrele fără cuvînt ce se agitau în jurul său. În piesă, personajul principal tace aproape tot timpul, iar monologul său fărîmiţat este împărţit între toate celelalte personaje. Răsturnarea de roluri face din *Ce formidable bordel*, în multe din scenele ei, o antologie de umor ionescian. Cînd, de pildă, portăreasa este însărcinată să pună întrebările de ordin metafizic, regăsim unul din principalele resorturi ale deriziunii la Ionescu: discrepanţa între micimea sau funcţia personajului şi ideile pe care le enunţă sau le bîiguie. În prima parte din *Ce formidable bordel*, rîsul redevine salutar, deriziunea este mai puternică decît ceea ce este luat în derîdere, arta rupe neantului fîşii de veşnicie prin cuvînt. În partea a doua, înstrăinarea personajului pe care nimic nu-l mai poate salva reproduce prea exact un proces schizofrenic pentru ca prerogativele carnavalescului să fie menţinute. Dar nu suntem de părerea celor ce consideră această a doua parte inutilă. Numai pe cenuşiul ei se putea înscrie viziunea finală a paradisului de după moarte, un rai ca la carte, dominat de un mare pom al cunoaşterii din care, poate, de data aceasta, vom avea înţelepciunea să nu mai gustăm.

Pentru această piesă în care Ionescu regăseşte accentele lui cele mai convingătoare, Jacques Mauclair semnează o regie convingătoare şi se însărcinează cu rolul atît de dificil al personajului principal.

Cu un singur actor nu se poate măsura Jacques Mauclair: cu Ionescu el însuşi interpretîndu-l pe Ionescu în filmul *La Vase*. Deoarece dacă interpretarea interesantă a lui Jacques Mauclair evocă un proces de schizofrenizare,

Eugen Ionescu introduce în acelaşi tip de proces o dimensiune umană care face din acest clovn trist egalul unui Charlie Chaplin. L-am văzut pe Ionescu cînd s-a urcat pe scenă, prima şi ultima oară într-un rol secundar din *Posedaţii* lui Dostoevski, în adaptarea şi regia semnate de Akakia Viala. Jocul nu depăşea curiozitatea lui Ionescu de a vedea ce poate însemna experienţa scenică pentru un om de teatru. Nu părea a avea absolut nici un dar de actor. Eram deci uşor sceptică la gîndul că-şi va interpreta propriul său film. Uitasem doar un lucru: că aici Ionescu îl va avea de jucat pe Ionescu. Cred că pînă la urmă există la Eugen Ionescu o vocaţie a autenticului ce-l face să nu scape niciodată de el însuşi. Şi că atunci cînd îi este dat să se regăsească total, ca în acest scenariu scris de el în fond pentru el, orice noţiune de joc este eliminată. Ionescu se joacă cu el însuşi. De-a fericirea mai întîi, de-a lumina, de-a paradisul,şi apoi, interminabil, de-a moartea.

Subiectul filmului inspirat lui Eugen Ionescu de o nuvelă a sa cu acelaşi titlu şi realizat de regizorul german Heinz von Kramer are, în final, o culoare mai mult beckettiană. Dar nu şi la început. În cele mai frumoase dintre peisaje, un om se integrează în natură şi printre oameni. Stă într-un hotel, doarme într-un pat curat, mănîncă pantagruelic, salută pe ţărani, priveşte încîntat vacile, se plimbă, se lungeşte pe iarbă, iar o dată la hotel, răspunde voios la nenumăratele scrisori pe care le primeşte. Pelicula supraexpusă sugerează luminozitatea rară a acordului cu lumea — totdeauna fericirea la Ionescu stă într-o amintire de lumină. Şi apoi, brusc, într-o secundă, mecanismul se strică. Personajul aruncă mărul din care muşca şi mai mult se tîrăşte decît ajunge acasă. Drumurile se scurtează: pînă la uşa hotelului, pînă la uşa camerei, pînă la fotoliu, la pat. Scrisorile se înmulţesc, sub uşă, inutile, gesturile se împuţinează, mucegaiul macină omul şi decorul. Şi cînd, într-o ultimă scrîşnire a voinţei, personajul se rupe din camera devenită o ruină, e pentru a ajunge într-o mlaştină în care se va descompune, mădular cu mădular. Ajuns mlaştină el însuşi, de sub nişte alge, acum pleoape, doi ochi mai privesc spre cer şi o voce spune „voi reîncepe, altădată voi reuşi".

Analiza limbajului propriu-zis cinematografic mi se pare inutilă. Că imaginile lui Heinz von Kramer sunt mai mult sau mai puţin fericite, e indiferent. Deoarece ecranul este ocupat de un actor care validează totul.

Pentru oricine se va întreba, peste timp, ce a însemnat literatura şi arta pentru Eugen Ionescu, aceste imagini rămîn şi pot să răspundă: încăpăţînarea de a căuta chiar de pe ultima treaptă a fiinţei, chiar de pe pragul nefiinţei, un răspuns în cerul pe care cineva, în cea mai macabră dintre glume, l-a golit de zei, neştiind că astfel văduveşte pămîntul de oameni. Deoarece şi *Ce formidable bordel* — un univers harababura pierzîndu-şi busola referinţei supreme —, şi *La Vase* — glodul ce ne pîndeşte la toate cotiturile nonsensului — aceasta sunt în fond: o boală a raiului.

**6 decembrie 1973**

Cu destulă întîrziere ne-au căzut în mîini *Caietele Mihai Eminescu*, numărul I, în prezentarea lui Marin Bucur. Iniţiativa e menită să umple un gol nefiresc dacă ne gîndim, aşa cum ne îndeamnă pe drept cuvînt Marin Bucur, că ţările de veche civilizaţie au ştiut să-şi cinstească marii poeţi prin astfel de „permanenţe de interes ştiinţific", cum ar fi, în Franţa, *Etudes baudelairiennes*, *Cahiers Victor Hugo*, *Etudes rimbaldiennes*, *Cahiers Paul Verlaine* etc. Că aceste *Caiete Mihai Eminescu* nu sunt rodul nici unei improvizaţii — chiar entuziaste —, ci, aşa cum îşi propune Marin Bucur, un fel de colocviu de specialişti, ne-o dovedeşte primul număr. Chiar dacă întîlnim printre semnatari şi pe unii specialişti cam improvizaţi (întîlnire inevitabilă prin felul în care s-a alcătuit universitatea de azi), ansamblul are ţinută. Semnalăm îndeosebi studiul lui Constantin Noica despre „Judecată, judeţ, judicium la Eminescu", nu numai fiindcă readuce în actualitate traducerea lui Eminescu din *Critica raţiunii pure*, îngropată de sentinţa lui I. Rădulescu-Pogoneanu şi văduvindu-se astfel gîndirea şi rostirea filozofică românească de unul din momentele sale esenţiale. Dar şi pentru că C. Noica ne reaminteşte

una din dramele culturii româneşti: needitarea *Caietelor* lui Eminescu, „încărcate de gînd, vis şi sete exemplară de cunoaştere", cum scric C. Noica. După strădania de o viaţă a lui Perpessicius, care a dus ediţia Eminescu pînă la volumul al VI-lea, cine se va însărcina cu necesara ei continuare? Toată lumea recunoaşte în Eminescu pe cel mai de seamă poet român, dar dincolo de această recunoaştere, ediţia sa, căreia Perpessicius i-a închinat existenţa, se află în punctul chiar în care a lăsat-o moartea criticului. D. D. Panaitescu şi Aurelia Rusu ne arată (în acest număr al *Caietelor Eminescu*) care ar fi fost proiectul lui Perpessicius pentru ediţia creaţiei dramatice eminesciene. Cum alcătuirea studiului şi aparatul ştiinţific ar fi căzut în sarcina lui D. D. Panaitescu, iar îngrijirea textului ar fi fost asigurată de Aurelia Rusu, înseamnă oare că proiectul de ediţie are şanse de realizare? Mai semnalăm întregirile biografice ale lui Augustin Z. N. Pop, autorul în două volume editate de Academia Română al unor serioase contribuţii la biografia lui Eminescu.

Dar ne amintim că într-un număr din *Scînteia* de prin primăvara anului 1971, citisem un articol entuziast al aceluiaşi Augustin Z. N. Pop, salutînd creaţia catedrei Mihai Eminescu la Universitatea din Bucureşti. De la *Caiete* să trecem deci la catedră. Entuziasmul de atunci al eminescologului era explicabil. În sfîrşit, ne spuneam, vechiul vis al atîtor oameni de cultură români de la Nicolae Iorga la Perpessicius, trecînd prin Bogdan-Duică, Ibrăileanu sau Călinescu, a fost îndeplinit. În sfîrşit România va avea o catedră Eminescu, după cum Londra are de atîta vreme pentru Shakespeare, Roma pentru Dante, Atena pentru Homer şi chiar Moscova pentru Puşkin. O catedră Eminescu — spunea, în 1940, Pompiliu Constantinescu, „ar fi o catedră a culturii române". Şi iat-o realizată în 1971, şi salutată de Augustin Z. N. Pop în *Scînteia* drept o dată epocală. La o astfel de catedră, într-adevăr, s-ar fi putut continua ediţia integrală a lui Eminescu, şi aduna toate mărturiile vieţii sale pentru o biografie în sfîrşit ştiinţifică. Ar mai putea fi şi un centru de întîlniri între eminescologi din România şi cei din străinătate, un centru la Bucureşti, cum era şi

normal, iar nu la Nisa cum o visase Valéry. (Într-un număr mai vechi din *Manuscriptum*, Marin Bucur reamintea de catedra iniţiată în 1936, la Centrul Universitar Mediteranean de la Nisa, de Paul Valéry, fără sorţi de izbîndă într-o ţară în care limba lui Eminescu este necunoscută). Locul lui Eminescu este la Bucureşti şi acolo trebuie să vină să-l caute aceia care i-au învăţat limba pentru a-şi da seama că se află în prezenţa unuia din cei mai mari poeţi ai vremii lui. Eram deci gata să-mi exprim entuziasmul, dar alte evenimente au venit să-mi devieze preocupările (de n-ar fi decît „Tezele din iulie 1971"). Şi apoi, o minimă prudenţă m-a îndemnat să mai aştept şi să văd ce se va întîmpla la catedră.

De atunci am tot aşteptat. Două prelegeri în 1971–1972, patru în 1972–1973, ţinute de nespecialişti, într-un fel de indiferenţă generală — e oare un bilanţ posibil pentru o catedră Eminescu? Catedra urma să depindă de rectoratul Universităţii Bucureşti. Dar fostul rector, Jean Livescu, conform unei ciudate dar temeinice vocaţii de dezorganizare, a vărsat-o Facultăţii de Limba şi Literatura Română. Unde exista deja un titular al cursului Eminescu în persoana lui George Munteanu, şef de catedră devenind Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Date fiind ocupaţiile sale multiple, nu-i putem pretinde dnei Buşulenga să fie ceea ce nu e şi nu are timpul să devină: o specialistă în opera lui Eminescu. Nu o biografie uşurică a lui Eminescu şi cîteva prefeţe fără aport original semnate de ea ne-ar fi putut dovedi contrariul. Dacă mai adăugăm că la catedra Eminescu dotarea bugetară este atît de slabă încît prelegerile se plătesc cu ora, să ne mai mirăm că în 1971–1972 s-au ţinut două prelegeri şi în 1972–1973 patru, toate fără însemnătate şi fără public? Că momentul epocal salutat în 1971 n-a ţinut nici o clipă, că astfel pornită catedra Eminescu nu numai că nu poate îndeplini nici unul din ţelurile pe care era normal să şi le propună, dar a luat şi ia în derîdere numele pe care îl poartă? Şi cum lucrurile se petrec ciudat în universitatea românească, n-ar fi imposibil ca în loc să se repare răul săvîrşit, adică să se reia proiectul de la capăt şi să se realizeze ceea ce se pre-

văzuse inițial, cu oameni într-adevăr de specialitate (ei nu lipsesc după cum o știm și după cum ne-o dovedesc și *Caietele* de față), să se suprime dimpotrivă catedra, după cum se zvonește cam insistent pe la București.

Există un scandal al catedrei Eminescu la București, există un scandal Eminescu, cînd *Caietele* celui mai mare poet pe care l-am avut vreodată nu află hîrtie într-o cultură în care păduri de brazi au fost sacrificate ani de-a rîndul unei maculaturi de bîlci, există un scandal Eminescu într-o universitate unde titularii cursului Eminescu nu se aleg printre cei ce s-ar cuveni, există tot felul de scandaluri pe marginea și în jurul rațiunii înseși de a fi a limbii literare românești: Eminescu.

**13 decembrie 1973**

Nu de mult s-a stins din viață la Paris Martha Bibescu, sau cum i se spunea curent prințesa Bibescu. Presa n-a fost prea darnică în articole. Nu fiindcă prințesa Bibescu dispăruse din viața literară franceză — chiar anul trecut publicase pasionanta ei corespondență cu Paul Claudel — ci pentru că egalii și prietenii ei dispăruseră cu toții. Jean Cocteau, de pildă, scriind despre ea că are „tactul sublimului, limpezimea misterului, evidența inegalabilului". Sau Claudel tocmai, care în scrisorile către prințesa Bibescu este mai liber, mai natural, mai spontan ca în oricare altă corespondență a sa. Ca să nu mai vorbim despre Proust, marele prieten al acelcia care a scris *Au bal avec Marcel Proust*. Cel mai calificat biograf al lui Proust, englezul George D. Painter, pretindea că prințesa Bibescu l-a înțeles pe Proust cu o intuiție poetică neegalată. Dispăruți Anatole France, Barrès, abatele Mugnier și dacă nu rămînem în limitele literaturii, dispărută acea Europă a tronurilor și aristocrației internaționale unde prințesa Bibescu fusese la ea acasă, stăpînă prin naștere, daruri, vocație și frumusețe. Cine să mai vorbească azi, cum se cuvine, de prințesa Bibescu strălucind în saloanele, literare sau nu, ale Parisului dintre cele două războaie? S-a schimbat literatura, s-a schimbat Parisul, s-a schimbat Europa, doar prințesa Bibescu mai rămăsese,

singură printre umbre, pentru a povesti despre un stil de a fi aparţinînd unui alt secol, chiar dacă s-a prelungit pînă aproape de noi.

Cine să vorbească aşa cum ar trebui despre prinţesa Bibescu? Nu eu în orice caz. Recunoscînd talentul scriitoarei, şi apreciind mai ales admirabila limbă franceză în care se exprima, cărţile ei nu mi-au fost niciodată referinţe. De cunoscut, am cunoscut-o o singură dată, în 1947, cînd am sosit la Paris. Aveam pentru ea un mesaj de la G. M. Cantacuzino, care îi cerea să-l scoată din ţară, mesaj ce nu a avut aerul a o mişca deloc. Dar deloc. Cu insolenţa tinereţii m-am dus s-o văd aşa cum vizitezi un monument, mi se părea că aparţine deja trecutului. Mă înşelam fără îndoială, ea a continuat să aparţină literaturii pînă la moarte, dar ce poate realitatea faţă de temeritatea celor de 20 de ani socotind că totul începe cu ultima avangardă? Ceva totuşi m-a emoţionat în această întîlnire, mi se părea stăruitor că umbra lui Proust era prezentă în felul desuet, în acelaşi timp preţios şi natural, în care mă primea în apartamentul său de la Hotel Ritz, între mobile de stil, văluri şi flori. Plecînd din piaţa Vendôme înapoi spre cafenelele existenţialiste de la Saint-Germain-des-Prés, aveam impresia că revin din istorie spre viaţă. Mă înşelam, între timp şi viaţa aceasta a devenit istorie.

Nu voiam de fapt să evoc întîlnirea din 1947, ci prin această unică amintire să spun doar atît: că încă de la sfîrşitul ultimului război, prinţesa Bibescu nu mai putea reprezenta ceva pentru tineri. Şi nici azi, dacă privim la puţinătatea reacţiilor la moartea ei. Totuşi e injust. Cum nu în România se va scrie despre dispariţia ei, cu toate că scriitorii ce ar putea s-o facă stau şi „creează" tocmai în palatul ei de la Mogoşoaia, să nu ignorăm cel puţin principalele date dintr-o biografie de aproape un secol.

Născută în 1890 la Bucureşti, fiică a lui Jean Lahovary care era ministrul României în Franţa, ea se căsătoreşte cu prinţul Bibescu şi se stabileşte în insula Saint-Louis din Paris, fără a rupe legăturile cu România, unde venea regulat la Posada, ca şi la Mogoşoaia, nerenunţînd însă la întreaga Europă ce-i aparţinea mai departe.

Dacă vocaţia de scriitoare şi-a simţit-o de totdeauna, manifestarea ei se datorează primei întîlniri cu Barrès. Celebrul scriitor francez voia să meargă în Persia, prin-

țesa Bibescu tocmai se întorcea de acolo. În timp ce-i povestea impresiile sale, Barrès a întrerupt-o: „Cînd îți publici cartea?" a întrebat-o. „Cum să scriu o carte după Pierre Loti?" La care Barrès a răspuns: „Dar cartea dumitale este deja scrisă: după felul în care îmi răspunzi, e cartea unei femei de 18 ani, aceea a lui Loti este cartea unui domn bătrîn, nu există între ele nici un raport."

Prințesa Bibescu devine celebră în 1924, o dată cu *Le Perroquet Vert*. După care urmează, în 1927, romanul autobiografic *Catherine Paris*. Pentru români, ea rămîne mai ales, în franțuzește, autoarea lui *Izvor, țara sălciilor*. Romanciera este atît de lansată, încît în 1938, una din cărțile sale, *Katia*, este transpusă la ecran de Maurice Tourneur, cu Danielle Darrieux în rolul principal. Frumusețea, talentul, renumele o transformă pe Martha Bibescu într-una din acele personalități fără de care Parisul nu se concepe. Tot ce avea un nume între cele două războaie trece prin saloanele sale din insula Saint-Louis. Membră a Academiei Regale a Belgiei, comandor al Legiunii de Onoare franceze, avînd Crucea de Război a României, pentru primul război mondial, comandor al Coroanei Belgiei, cinstirea vine spre ea din toate părțile. Dar cum ar putea fi rezumată în cîteva date, nume și titluri de cărți o existență care a fost un vîrtej între bal, istorie și literatură? Cînd anii trec, cînd palatele se închid, cînd prietenii mor, prințesa Bibescu, despre care cineva spunea că este „femeia care-și aduce cel mai bine aminte", trăiește din amintirile pe care le dăruiește altora.

Merită să admirăm curajul aceleia care, înconjurată de umbre, exista doar prin memorie. O memorie cît secolul de vastă și să nu uităm că secolul a bătut neîntrerupt la porțile palatelor reale și de ficțiune ale prințesei Bibescu. Nu însă cu dramele și catastrofele sale sau nu numai cu ele, ci, ca într-un interminabil vals de rămas-bun, cu toate capetele încununate ale gloriei mondene și artistice. Pe care prințesa Bibescu le primea mereu cu același spirit caracteristic parizian (Anatole France îi recunoștea „tous les dons de l'esprit") și cu același rîs cristalin, ca o domniță mirată de cîte zîne i-au înconjurat leagănul, pentru a face din ea una din femeile celebre ale Parisului, într-o vreme în care Parisul era încă o capitală a lumii, și în orice caz, a spiritului acestei lumi.

# 1974

**30 ianuarie 1974**

Revista *Manuscriptum* are ideea fericită de a publica un scurt fragment inedit din *Jurnalul* Alicei Voinescu, precedat de o prezentare semnată de Virginia Şerbănescu. Am tot aşteptat să vedem în paginile revistelor de cultură din România reapărînd numele ei. Doar Geo Bogza i-a consacrat un articolaş. Ce bine ar fi fost dacă, de pe fotoliul Academiei şi cu prestigiul lui imens din epoca stalinistă, Geo Bogza ar fi amintit pe atunci de Alice Voinescu. Poate că Alice Voinescu ar fi fost cruţată de atîta singurătate, de umilinţe, şi chiar de închisoare. Geo Bogza a tăcut sub stalinism. E şi mai greu de înţeles de ce tac azi în România elevii ei, de ce oamenii de cultură mai tineri se feresc să-i pomenească lucrările.

Alice Voinescu a reabilitat de fapt universitatea românească în faţa istoriei, într-o vreme cînd aceasta îşi pierduse menirea, căzînd sub dogma materialismului nu atît dialectic, cît arivist. A reabilitat-o prin refuz şi demnitate, aşa cum George Brătianu, Mircea Vulcănescu, Dragoş Protopopescu au reabilitat-o prin sacrificiu, iar Ion Petrovici prin închisoare. Pentru că e bine să se ştie că universitatea românească nu s-a confundat, sub năpastă, numai cu un Jean Livescu sau un Iorgu Iordan.

Tăcerea exemplară şi suferinţa asumată de Alice Voinescu dezvăluie o certă nobleţe a împotrivirii, cultura fiind verificată prin riscurile pe care le presupune. Aceste riscuri, Alice Voinescu le-a înfruntat cu o simplitate ce venea parcă de la gînditorii greci la şcoala cărora ucenicise.

Locul ocupat de Alice Voinescu în cultura românească nu e unul de împliniri orgolioase. Toată opera ei respiră o onestitate intelectuală atît de deplină, încît o anumită sfială, un fel de asceză cucernică par a o învălui. Ca şi Mircea Vulcănescu, Alice Voinescu e dintre personalităţile ţinînd mai degrabă să se dăruiască semenilor decît unei opere personale. Erau prea multe de făcut în cultura noastră modernă şi prea puţin timp pentru ca unii — rari — să nu considere că l-ar risipi consacrîndu-l operelor complete.

Formaţia intelectuală a Alicei Voinescu era temeinică. Elevă a lui Titu Maiorescu şi a lui Rădulescu-Motru, ea şi-a completat studiile din România cu o serioasă pregătire filozofică în străinătate. Încă de la Paris, în 1913, cînd îşi trece teza de doctorat la Sorbona, asupra *Interpretării doctrinei lui Kant de Şcoala de la Marburg*, putem vedea orientările sale filozofice. Pentru Şcoala de la Marburg, şi mai ales pentru căpetenia acestei şcoli, Hermann Cohen, Alice Voinescu a avut o atracţie intelectuală deosebită. În *Istoria filozofiei moderne*, editată în 1938 de Societatea română de filozofie, Alice Voinescu va prezenta, la capitolul neokantianismului, Şcoala de la Marburg. În Germania, e răsfăţata familiei filozofului Natorp şi se împrieteneşte cu Hartmann. Cultul prieteniei — de data aceasta pentru André Gide — o va purta la faimoasele întîlniri de la Pontigny, despre care pomeneşte de altfel în fragmentul de *Jurnal* publicat de *Manuscriptum*. În toate aceste contacte cu marile spirite europene, Alice Voinescu nu cunoaşte niciodată ispita dezrădăcinării, dimpotrivă, informează pe străini despre valorile spirituale româneşti. Din *Jurnal* aflăm că lui Jean Schlumberger îi vorbea despre parastasul ortodox şi despre folclorul românesc. Printre mărturisirile pe care i le făcea lui Ion Biberi, în volumul acestuia *Lumea de mîine*, găsim şi pe aceasta, revelatoare: „La Oxford, am avut, mai clară ca niciodată, conştiinţa ortodoxiei mele. E un lucru ciudat. Am putut participa la profunda reculegere religioasă a unei imense asistenţe de peste 700 de persoane, lorzi, şoferi, oameni simpli. Erau cu toţii cufundaţi în acelaşi extaz. Eram cucerită de fiorul şi adîncimea momentului, dar plîngeam în mine de dorul bisericii ortodoxe. De atunci, am devenit ortodoxă practicantă şi nu am lipsit de la nici o slujbă."

Credinţa este la Alice Voinescu paralelă cu dragostea de înţelepciune. Cînd, în 1936, publică prima ei carte despre Montaigne, nu insistă asupra scepticismului autorului *Eseurilor*, ci scoate în lumină rotunzimea cumpătată a condiţiei omeneşti, din care nu trebuie să lipsească, aşa cum spune ea, nici dorul, nici datoria, şi nici riscul îmbiind „conştiinţa spre faptă". Ceea ce o atrage mai ales la Montaigne, este măsura omului prin libertate.

Alice Voinescu s-a ocupat cu aceeaşi pasiune şi de teatru. Cronicile sale din *Revista Fundaţiilor Regale*, cursurile de la Conservator şi următoarele două volume, *Aspecte din teatrul contemporan* (1941) şi *Eschil* (1946), stau mărturie a acestei pasiuni. Adevărul este că nimic din ceea ce se învîrteşte — frivol — în jurul rampei nu o preocupă pe Alice Voinescu. Întocmai ca şi cronicile dramatice ale lui Eminescu sau ale lui Gabriel Marcel — ca să luăm şi un exemplu din Apus —, cele semnate de Alice Voinescu descind dintr-o concepţie vădit gravă a teatrului. În prefaţa la primul volum, ea explică pe larg rosturile adînci ale teatrului, afirmînd că teatrul creează o temporalitate *sui-generis*: „După cum arhitectura genială creează spaţiul esenţial şi calitativ din mediul amorf al locului, tot astfel drama creează *timp* ce nu e succesiune de stări fragmentare de conştiinţă, ci unitatea dinamică a conştiinţei înseşi, actualitatea permanentă a unei conştiinţe integrale; iar dacă se vorbeşte de o izbîndă a dramei asupra timpului, aceasta nu trebuie înţeleasă după cum e în celelelate arte, ca o ieşire din timp, ci ca o transfigurare a timpului. [...] Acţiunea eroului dramatic, departe de a fi o copie a gesturilor noastre, ce tind în afară spre scopuri eterogene, este, dimpotrivă, generarea *conştiinţei*, întrucît aceasta nu mai e o stare, ci chiar o *mişcare creatoare*. Saltul mortal săvîrşit de conştiinţă din ceea ce *este* omul, spre ceea ce *trebuie* să fie, această tensiune, în sine, în afară chiar de termenii în care se mişcă, e *dinamism pur* şi constituie ceea ce numim *spiritualitate*."

Spiritualitate larg desfăşurată în cele patru studii despre Wedekind, Bernard Shaw, Pirandello şi Claudel. La Wedekind, ea vrea să surprindă „străduania duhului de a se deştepta sub formă de pornire instinctivă din somnul adînc al materiei". Şi chiar dacă expresionismul lui Wedekind

nu mai convine întru totul vremii noastre (*Lulu* nu mai poate fi suportată decît prin retransfigurarea muzicală a lui Alban Berg), studiul Alicei Voinescu se vădeşte actual pentru că — aşa cum mărturisea ea însăşi — în toate aceste incursiuni străine, vrea să desluşească „chipul culturii noastre". Iar paginile sale despre Claudel sunt şi azi o referinţă din toate punctele de vedere, poate şi pentru faptul că, înfăţişînd „nesfîrşitele popasuri ale omului, care, încărcat de datoria întregului univers, urcă cu greu spre originea sa divină", teatrul lui Claudel confirmă împăcarea Alicei Voinescu cu marea trecere de la gînd la credinţă.

## 6 februarie 1974

În răstălmăcirea metodică a trecutului, una din ocupaţiile de căpetenie ale unui regim ce vrea să arate c-a fost instalat la putere nu de armatele sovietice, cum s-a întîmplat, ci de o insurecţie populară care n-are decît un viciu de fond: de a nu fi existat niciodată, *Viaţa Românească* din decembrie 1973 ne aduce un nou document: amintirile lui Vladimir Colin. Aport modest în aparenţă, dat fiind locul mai mult decît oarecare pe care-l ocupă Vladimir Colin în literatura română — nu şi în ideologia de partid —, dar original de fapt, deoarece el găseşte un ţap ispăşitor neaşteptat pentru a explica întreaga aberaţie a realismului socialist: crizismul.

Dar să nu ne grăbim, şi să resituăm istoric „amintirile". Prin tonul lor mai întîi, s-ar putea crede că autorul e un vechi şi încercat luptător din ilegalitate, făcînd faţă la mii de pericole pentru ordinea cea nouă. Însă statele sale de serviciu sunt foarte reduse. În timpul războiului, Vladimir Colin făcea un fel de rezistenţă de salon, alături de Nina Cassian, citind din Valéry şi Mallarmé. După război, i se pare că a contribuit masiv la victoria comunismului, deoarece: „a înfruntat gloanţele lui Rădescu". Sună puternic fraza aceasta, numai că în afară aspectului ei croic, n-are nici un fel de consistenţă. Deoarece „gloanţele" acestea au singurul defect de a nu fi fost trase sau, mai precis, nu trase de unde se spune. Rădescu a fost atacat de comunişti cu gloanţe, şi nu invers. Nu de această regie de partid ne ocupăm însă azi.

Să ne întoarcem spre „acel sfîrşit de decembrie" 1947, cînd Vladimir Colin se afla în zeţăria ziarului *Universul* pentru a compune primul număr din *Flacăra*, şi unde a auzit, transmisă prin megafon, vestea abdicării regelui. Actul acesta numai acum — în rescrirea trecutului — se poate confunda doar cu transformarea României din monarhie în republică. Atunci, în decembrie 1947, alta-i era semnificaţia. Pentru milioane de oameni însemna că ultima rezistenţă legală împotriva ocupaţiei sovietice a României dispărea şi că marea teroare putea să înceapă. Cei care în noaptea aceea au plîns, s-au înspăimîntat, li s-a părut că trăiesc un coşmar nu ţineau poate în mod special la monarhie şi nici la tînărul rege. Dar abdicarea însemna începutul sfîrşitului. Repetăm: pentru milioane de oameni. Nu însă pentru Vladimir Colin şi cîteva sute doar ca el. În timp ce o ţară întreagă se cutremura prevăzîndu-şi calvarul, Vladimir Colin şi colegii lui din zeţărie erau „beţi de fericire", rîdeau, se îmbrăţişau, se cufundau într-o „copleşitoare euforie generală". Soseau în redacţie unul după altul cei care aveau să contribuie la lichidarea culturii în anii următori: Marcel Breslaşu, cu primul lui poem asupra lui 30 decembrie, Eugen Jebeleanu, Maria Banuş, Aurel Baranga, Nina Cassian, Radu Boureanu, Matei Socor, cel cu imnul republicii etc. etc. De pe zid, cineva scosese portretul regelui, „încă un act istoric", cum notează Vladimir Colin. El uită să adauge că locul n-avea să rămînă multă vreme gol: portrete de cu totul alte dimensiuni îl vor înlocui. Vreun cult al personalităţii pe vremea acestui biet rege n-a existat. După el însă, România a intrat într-o zodie a cultului ce nu dă vreun semn de oboseală. Dacă ar fi numai cultul sau cúlturile succesive! Dar teroarea şi-a dat frîu liber. Nu însă pentru Vladimir Colin şi pentru cei în numele cărora vorbeşte. „Eram atît de tineri încît ni se va ierta, poate, convingerea că totul începea cu noi... Primul steag roşu purtat pe străzi. Primul 1 Mai liber. Primul guvern democratic. Prima zi de Republică. Primul revelion republican." Îi iertăm lui Vladimir Colin revelionul petrecut cu Nina Cassian, Veronica Porumbacu, Paul Georgescu etc. etc. şi nici nu intrăm în detaliile sărbătorii de familie pre-realist-socialiste. Dar e mai greu să i se ierte falsul

istoric. Deoarece guverne democratice existaseră în trecut, şi chiar cu comunişti în ele, imediat după 23 August, şi 1 Mai-uri la fel. Orice ar fi, „beat de fericire", Vladimir Colin nu prevedea atunci „viitoarele greutăţi şi sacrificii". Ale cui? Nu ale zecilor de mii de cetăţeni nevinovaţi tîrîţi prin închisori şi la Canal, ci ale lui Vladimir Colin şi prietenilor săi întru fervori comuniste care nu şi-au putut desăvîrşi vocaţia literară. Adică el, Vladimir Colin, în loc să facă literatură fantastică, a fost nevoit să se mulţumească cu basme pentru cei mici — şi cu articole tari de ideologie la ziar, Nina Cassian a cultivat poezia cu chiaburi în loc de Mallarmé, Aurel Baranga n-a putut deveni Shakespeare-ul ce promitea altfel să fie etc. ... Şi toate acestea din cauza cui? A lui Stalin? A lui Jdanov, a realismului socialist, a armatei roşii, a modelului sovietic urmat întocmai în toate ţările ocupate? Nicidecum! Din cauza criziştilor! Rari sunt cei ce au învăţat prin manualele de şcoală ce au fost criziştii. Şi au învăţat prost. Pentru înţelegerea articolului lui Vladimir Colin, trebuie restabilite faptele.

„Crizismul" a fost dezlănţuit de Virgil Ierunca printr-un articol publicat în *România liberă* în 1946 şi scăpat ca prin minune de cenzură, *Există o criză a literaturii române*? Criza aceasta i se părea provocată de certitudinile optimiste ale literaturii sovietice pe cale de export forţat şi la noi. Teza a fost reluată apoi de Ion Caraion, în *Jurnalul de dimineaţă* al lui Teodorescu-Branişte, şi în domeniul ştiinţelor exacte de Călin Popovici. „Criziştii" au fost atacaţi în discursuri publice de Gheorghiu-Dej, Nicolae Moraru şi chiar de Lucreţiu Pătrăşcanu, ca să ne referim numai la căpetenii. Au pătruns — cu titlu injurios — în manualele şcolare şi unii istorici, nedestalinizaţi complet, îi mai pomenesc şi azi. Vladimir Colin scrie: „Faptul că mulţi dintre cei care proclamau starea de criză se aflau pe *poziţii retrograde* a dus fatalmente la întărirea poziţiilor dogmatice şi a creat confuzii în rîndurile acelora care optaseră cu sinceritate pentru progres." Or, e tocmai contrariul. Dacă crizismul a provocat atunci scandalul amintit, e fiindcă fusese dezlănţuit de tineri scriitori bine cunoscuţi ca antifascişti, şi că strigătul de alarmă venea de la stînga, de la tineri scriitori care nu admiteau

să confunde antifascismul lor din vremea războiului cu neofascismul roşu ce se instala în România. Din nefericire, tot ce prevedeau ei s-a împlinit, peste aşteptări. În loc să le recunoască dreptatea, Vladimir Colin îi face acum ţapi ispăşitori, scriind că „anumite împrejurări au deviat cursul unei evoluţii începute mai mult decît promiţător". Fără de ei, cine ar fi asigurat gloria literelor româneşti? Să alegem pe unii citaţi de Vladimir Colin: Mihai Beniuc, Cicerone Teodorescu, Marcel Breslaşu, Ion Călugăru, Paul Georgescu, Mihu Dragomir, N. Tăutu, Victor Tulbure, Remus Luca, Mihnea Gheorghiu, Petru Vintilă, Radu Lupan, Petre Solomon etc. etc. ... Dacă luăm „operele" acestora după ce a trecut urgia realist-socialistă, ne vom da seama la ce „culmi" tindea să ajungă literatura română, fără piedica majoră a crizişti1or. Aşa s-au sacrificat, ca şi Vladimir Colin care s-a dedicat activităţilor „politice şi obşteşti", adică, mai clar vorbind, a devenit unul din marii ideologi de serviciu ai realismului socialist dogmatic.

Şi de atunci încolo, după cum vedem, nu s-a mai dezbărat de rea-credinţă. Dacă nu e aşa, să ne citeze pe „crizişti" din Ungaria, din Polonia, din Bulgaria, din Germania răsăriteană, din Cehoslovacia, instaurînd, prin reacţie, dogma ce a fost pretutindeni aceeaşi.

Acest gen de fals istoric descinde dintr-o singură tradiţie: aceea stalinistă pe care a apărat-o ideologic cît a trebuit acelaşi Vladimir Colin ce se joacă azi de-a sacrificiul. Sacrificiile să le căutăm însă acolo unde sunt, la toţi oamenii care nu erau „beţi de fericire" în „acel sfîrşit de decembrie"... Şi nu în basmele pentru partid ale lui Vladimir Colin.

**10 februarie 1974**

Teatrul Naţional Chaillot, în sala de la Gaîté-Lyrique, a prezentat un spectacol al lui Lucian Pintilie: *Prinţesa Turandot* după Gozzi şi Puccini. De fapt, am asistat la *Turandot* de Lucian Pintilie, iar nu la *Turandot* de Gozzi şi Puccini. Şi Gozzi şi Puccini reprezentau: primul, pretextul unei intrigi, al doilea, atmosfera pe care Pintilie o

numeşte „isterică" a operei şi căreia i-am spune mai curînd melodramatică. Lucian Pintilie a avut nevoie de ele pentru a clădi o altă intrigă şi o altă atmosferă, pentru a-şi regăsi fantasmele.

Lucian Pintilie nu e numai un regizor. Regizorul — chiar în epoca modernă cînd a devenit elementul primordial al unui spectacol — ne oferă o lectură nouă a unui text. Lucian Pintilie e mai simplu un creator. Universul profund îi aparţine în propriu, textele şi pretextele neslujindu-i decît pentru a camufla acest univers sub aparenţe mereu diferite. Astfel, Lucian Pintilie e mai mult decît un om de teatru şi, în acelaşi timp, un neasemuit om de teatru: obsesiile îi sunt neschimbate, dar veşmîntul, intriga, punctul de plecare, mereu altele. Impresia de creaţie independentă de orice reazem în textul şi în respiraţia altcuiva n-am resimţit-o decît rareori, şi ultima oară, cu Robert Wilson şi *Privirea surdului*. Începutul din acest *Turandot*, înainte ca opera lui Puccini să-şi „injecteze" muzica în scenariul lui Pintilie, şi apoi finalul nu datorează nimic nimănui; cu cîteva zgomote şi gesturi, Pintilie, ca şi Wilson, creează lumi autonome. Calitativ egale, dar fundamental diferite. În timp ce Wilson distilează o stranie pace în fabulos, Pintilie nelinişteşte pînă la angoasă. Cu amîndoi visăm, dar totul desparte cele două structuri onirice. Cu Wilson ne amintim de o stare paradiziacă înfrăţită pînă şi cu monştrii, cu Pintilie ne pîndeşte tot ceea ce omenirea a închis în străfundurile ei ca spaime, violenţă, mituri şi deriziune a lor. De un spectacol al lui Wilson suntem departe ca de raiul din care am fost alungaţi, Pintilie ne atinge în ce avem mai ascuns şi mai nelămurit.

Azi provocarea publicului este la modă, Lucian Pintilie evită însă orice demagogie a agresiunii: nici una din metodele clişeizate de forţare a participării publicului nu i se pare demnă de a fi întrebuinţată. Totul e chiar calculat pentru ca distanţa dintre public şi scenă să fie tradiţional respectată, mai mult, sporită (aici, prin faptul că în afară de Turandot toate personajele sunt interpretate de pitici). Agresiunea la Pintilie este subtilă, ca un joc secund, dar atît de eficace, încît reuşeşte acolo unde avangarda actuală — în frunte cu Leaving Theater şi Ronconi — a

eşuat. Nimeni nu se sperie de dezlănţuirile sistematic frenetice ale Leaving-ului, nimeni nu se înspăimîntă atunci cînd Ronconi pune pe spectatori să asiste de la doi paşi la exerciţiile de sado-masochism ale actorilor. De la Grotowski, iniţiatorul şi călugărul autentic al acestei violenţe împărtăşite, spaima devenise modă şi fusese domesticită. Iată că în această blazare, Lucian Pintilie intervine şi sperie. Criticii s-au declarat şocaţi sau entuziasmaţi, cu toţii însă pradă neliniştii tulburi emanînd din *Turandot*. Unul a vorbit chiar de „otrava" spectacolului, într-o presă în care nimic, de multă vreme, nu mai fusese resimţit ca atare. Toate violenţele sunt admise, sadismul e cotidian, erotismul, banal. Or, în spectacolul lui Pintilie sîngele nu ţîşneşte decît dintr-un manechin, şi erotismul n-are nimic concret, devenind fie stilizare, fie culoare. Această învăluire a violenţei izbîndeşte pe eşecul celorlalţi: primejdia urcă în noi, e insesizabilă, deci sporită. Şi aici stă victoria lui Lucian Pintilie: el a reuşit să provoace reacţii extreme printre nişte specialişti anesteziaţi de mode, reţete, exhibiţii.

Un spectacol ca acesta nu poate fi descris. Pentru a-i desluşi sensul trebuie puse două întrebări: de ce Puccini? de ce piticii? Cunoaştem cu toţii intriga: Turandot e prinţesa care-şi omoară pe rînd pretendenţii, punîndu-i să dezlege trei enigme. Dacă nu ştiu, sunt daţi pe mîna gîdelui. Într-o zi, un pretendent, Kalaf, răspunde exact şi se căsătoreşte cu prinţesa. Finalul se modifică în scenariul lui Pintilie: Turandot, după ce va juca jocul dragostei, îl va ucide totuşi pe Kalaf, deoarece ea nu reprezintă numai frumuseţea şi sublimul, dar însăşi moartea. „Opera lui Puccini — scria Lucian Pintilie — exprimă cel mai bine pentru *Turandot* aspectul «isteric» al intrigii: existenţa unui sublim şi în faţa acestui sublim, o comunitate exclusă, incapabilă să ajungă pînă la acest sublim. Esenţialul spectacolului trece prin această opoziţie între o comunitate interzisă şi accesul la sublim." Iată de ce piticii. Nu dintr-o sete de excentricitate — nu există nimic gratuit sau pitoresc în arta lui Pintilie. Spre a o transforma pe Turandot, interpretată de Andréa Férreol, în uriaşă, Pintilie îi pune cothurni, dar mai ales îi opune un popor de pitici, definitivînd astfel distanţa dintre Ea şi

restul lumii. Ar fi putut fi o parodie şi nu e. Lucian Pintilie se slujeşte astfel de această distanţă, încît spectatorii sfîrşesc prin a se identifica piticilor. Cu toţii — pare a ne demonstra el — suntem pitici în faţa sublimului. Îndrăznind să ne măsurăm cu el, pierim asemenea lui Kalaf. Nu putem decît să mimăm, sau să caricaturizăm tragicul. Suntem spectatori şi actori ai imposibilităţilor noastre. Identificarea între public şi pitici realizîndu-se — o distanţă ce devine o punte —, neliniştea se explică de la sine. Totul e angoasă şi decorul Mirunei şi al lui Radu Boruzescu — un fel de Sagrada Familia din noroiul baroc al căreia s-ar naşte pitici — contribuie la crearea unei structuri onirice de unde ne pîndeşte mereu coşmarul.

Cu o distribuţie internaţională — piticii erau veniţi din toate colţurile lumii — şi cu doi asistenţi români, Lucian Pintilie a creat un spectacol cu adevărat „parizian" în sensul şi în măsura în care Parisul mai slujeşte încă drept rampă de lansare şi de prestigiu. Şi, în acelaşi timp, un spectacol antiparizian, deoarece, în acest climat extrem de tributar modei şi epidemiilor ei, regizorul român îşi dezvăluie, o dată mai mult, neconformismul autentic. Nici una din îndrăznelile sale nu este codificată, superficială, comodă. Adevărata sa carieră internaţională începe aici, cu *Turandot*, în vreme ce cariera sa naţională cunoaşte după *Revizorul* punctul final al cenzurii.

Lucian Pintilie se află în export forţat la Paris, în clipa precisă cînd noul Teatru Naţional de la Bucureşti îşi deschide porţile sub semnul lui Aurel Baranga. Cine va răspunde şi cînd pentru provincializarea sistematică a culturii româneşti?

**20 februarie 1974**

La moartea lui Mihail Andricu se va scrie desigur în presa românească despre compozitorul care a ţinut să rămînă clasic în ciuda uneia dintre cele mai extinse culturi muzicale moderne din generaţia sa. Se va scrie despre compozitor ca să se ignore dîrzenia rară a omului. Cine să amintească de monstruosul proces iniţiat împotriva lui şi a Miliţei Pătraşcu în vremea stalinismului, cînd sala

înţesată cu activişti i-a tîrît — la comandă — în toate noroaiele injuriei? Mihail Andricu era învinuit de a-şi fi defăimat ţara pe lîngă diplomaţii străini în post la Bucureşti. Nu-şi defăimase ţara, criticase regimul. Amalgamul între regim şi popor, camuflînd de fapt un antagonism radical, era curent sub stalinism, aşa a rămas pînă azi. După acest proces public fără consecinţe penale despre care — nu trebuie să uităm vreodată — Zaharia Stancu a scris că i-a produs un „rîs homeric", Mihail Andricu a mai găsit puterea să se îndrepte spre o ambasadă străină ca o ultimă sfidare. Apoi, întors acasă, a avut un atac cerebral.

Aşa l-am cunoscut la Paris: tîrînd piciorul. Fusese singura consecinţă a atacului. Mintea îi rămăsese aceeaşi, ageră şi neînduplecată faţă de prostie şi laşitate. Curajul său pe care-l ferea de majuscule, trăindu-l cotidian, discret dar cu aceeaşi fermitate, se simţea şi în lipsa de fereală cu care judeca starea de fapt şi de întunecare a României. Era şi se vădea un cititor tenace al lui Tacit: privea istoria cu o luciditate îngheţată pentru care plătise îndeajuns.

Nu despre Tacit am discutat însă şi nici prea mult despre procesul de nestinsă amintire. Din pudoare pentru marile situaţii şi cuvinte. Ci, natural, despre muzică. Intrînd în casă, după o primă privire circulară, ne-am dat seama, Virgil Ierunca şi cu mine, că discoteca noastră îl necăjea. Era prea întinsă pentru a nu-i ştirbi unul din singurele orgolii cu care era damic. Discoteca lui, din Bucureşti, o credea, pe drept cuvînt, cea mai bogată din urbe. Descoperind, în altă cetate, una ce i se părea rivală, a avut cea mai neplăcută dintre surprize. A încercat o ieşire din capcana pe care i-o întindea propria lui supărare: „Dar jazz n-aveţi, nu-i aşa?" Mihail Andricu fusese printre fondatorii, la Paris, ai lui „Jazz Hot", compozitorul André Hodeir citîndu-l într-o lucrare de referinţă ca unul dintre cei mai competenţi în acest domeniu. „Dar, jazz n-aveţi?" Cu o mijire de speranţă. Din păcate, aveam. Pînă şi free jazz la care, după închiderea graniţelor româneşti, Mihail Andricu nu mai ajunsese. A comparat unele versiuni şi apoi a tăcut. Încruntat.

Îl cunoşteam din reputaţie. Ştiam că în casa lui, mulţi dintre compozitorii tineri puteau să asculte muzică modernă, de la Messiaen la Boulez, Stockhausen sau

Xenakis. Dar mai auzisem şi de maliţia lui: dacă-i cereai să asculţi dintr-un compozitor anume, îţi punea un altul. A îndrumat o întreagă generaţie în muzica modernă pe care o cunoştea cu o precizie rară, dar o evita sistematic în propriile-i compoziţii. Discoteca era pentru Mihail Andricu un fel de capitol aparte al operei sale şi, poate, nu cel la care ţinea mai puţin. Nu deschisă în dezordine oricui ca o imaginară bibliotecă borgesiană, ci cu un singur stăpîn domnind peste secretele ei: Mihail Andricu însuşi. Încruntarea din acea zi pariziană, cînd a descoperit pe neaşteptate o discotecă ce s-ar fi putut asemui cu citadela sa de sunete, n-ar fi trebuit să ne surprindă.

De fapt, nici nu ne-a surprins. Am luat-o ca pe o ciudăţenie, la urmă urmei frumoasă, pe care şi-o putea permite un Mihail Andricu, cel prin care o bună parte dintre tinerii compozitori români avusese acces la modernitatea formelor. Prin el s-a instituit în Bucureştiul muzical o clandestinitate a gustului, a generozităţii şi fermităţii, un fel de complot al lor, ale cărui fire le trăgea Mihail Andricu. Vremea aceea eroică trecuse însă o dată cu o liberalizare care, oricît de timidă ar fi fost, declandestinizase valorile şi circulaţia lor. Mihail Andricu, într-o mare singurătate acum, compunea din ce în ce mai mult, deoarece altceva nu-i mai rămăsese de făcut.

Privindu-l la Paris, în fotoliul din discoteca unde se încăpăţîna să nu asculte nimic, ne gîndeam la o altă mare, deloc ciudată, ci doar izolată dîrzenie a lui: cea morală. Cu mai mulţi semeni de aceeaşi calitate nu ne puteam împiedica să presupunem că altfel ar fi arătat peisajul cultural al României.

Azi, la moartea lui, stăruie impresia că o dată cu el n-a dispărut atît un compozitor, cît un exemplu.

## 27 februarie 1974

Nu voi intra în amănuntele exilului lui Soljeniţîn. Voi lăsa la o parte şi reacţiile de indignare pe care arestarea şi apoi expulzarea lui le-au stîrnit în Occident, ca şi de altminteri, cu alte riscuri, printre unii scriitori sovietici. Aş vrea, punînd între paranteze şi propria mea emoţie

(pentru care dintre noi Soljeniţîn n-a devenit mai mult decît un om şi un scriitor, un simbol al demnităţii de a fi şi om şi scriitor?), să desluşesc cîteva semnificaţii ale acestei măsuri fără precedent de la expulzarea lui Troţki încoace.

Un imperiu tremurînd de pana unui singur om, s-a spus, şi pe drept cuvînt. Dar în acelaşi timp, un imperiu dovedindu-se incapabil să facă faţă propriului său trecut. Prin expulzarea lui Soljeniţîn, Kremlinul a încercat să anuleze revelaţiile *Arhipelagului Gulag*. George Orwell, în celebra sa contrautopie închipuise un „Minister al Adevărului" unde, clipă de clipă, trecutul era rescris după linia momentului, documentele anterioare fiind distruse sistematic. Şi într-adevăr, totalitarismul nu poate dăinui decît datorită unui astfel de minister. Ce altceva face Marea Enciclopedie Sovietică atunci cînd trimite abonaţilor săi — contînd pe lunga condiţionare a sclaviei spirituale —noi articole şi versiuni pe care să le pună singuri în locul celor vechi? Cînd Beria a dispărut, abonaţii au primit un articol despre strîmtoarea Behring spre a fi pus în locul celui despre Beria pe care cititorii urmau să-l distrugă singuri. Dar Beria era un amănunt aproape lipsit de importanţă faţă de milioanele de victime ale stalinismului pe care le răzbună Soljeniţîn în *Arhipelagul Gulag*. Am putea fi nedumeriţi. Chiar cu Soljeniţîn expediat în exil, *Arhipelagul Gulag* va continua să fie transmis ca mai înainte de postul de radio Liberty, şi cîteva copii ale cărţii să circule în samizdat. Că autorul se află încă în Rusia sau este exilat, faptul poate ciunti ceva din adevărul celor revelate de el? Kremlinul speră că da, bizuindu-se pe o veche tradiţie ce face ca, pentru ruşi, emigrarea, chiar forţată, să însemne trădarea esenţială.

Într-o psihanaliză a istoriei şi spiritualităţii ruseşti, *Ţareviciul imolat*, Alain Besançon căuta rădăcinile profunde ale unei astfel de tradiţii. El amintea, de pildă, cum în Puşkin, Boris Godunov închidea frontierele Rusiei pentru ca să nu poată ieşi nici un iepure, nici o cioară. Această „sacralizare" a frontierei este probabil explicabilă, dar nu şi scuzabilă, prin faptul că după căderea Bizanţului, Rusia a crezut multă vreme că este depozitara singurului creştinism adevărat şi a încercat să evite

contaminarea cu ceea ce i se părea a fi o erezie. Aceasta, din punctul de vedere al puterii. Pentru sensibilitatea populară, a pleca înseamnă a te sustrage suferinţei la care toţi ruşii trebuie să participe. A pleca mai înseamnă a lăsa în întregime Rusia în mîinile Statului, a trăda Rusia. Cele două atitudini (a puterii şi a populaţiei), antinomice, ajung paradoxal la acelaşi rezultat. Oricît de încîlcite şi complexe ar fi cauzele, un lucru este sigur: pentru un rus, expatrierea este resimţită ca o vinovăţie supremă. Pentru cetăţeanul oricărei alte naţiuni, exilul poate fi rupere, durere, sfîşiere, dar nu vinovăţie, cînd e nevinovat. Ruşii sunt, fără îndoială, poporul suportînd cel mai rău exilul. De aici pînă la ideea că o dată exilat Soljeniţîn va fi considerat tot el vinovat de către ruşii dinăuntru sau, în orice caz, mai puţin crezut, nu era decît un pas. Kremlinul l-a făcut cu riscul de a înfrunta cîtva timp protestele şi indignarea Occidentului, şi chiar cu acela de a înregistra proteste chiar şi în Rusia printre scriitori (cel mai puţin aşteptat a fost — pentru cei care asistaseră la metamorfoza lui de la contestaţie la poet oficios — cazul lui Evtuşenko).

Calculul de mai sus s-ar putea dezvălui totuşi fals. E drept că Soljeniţîn a plîns (se spune) atunci cînd i s-a retras cetăţenia sovietică, deoarece pe pămîntul Rusiei îi fusese dat să-şi ducă crucea şi nu concepea un altul, după cum s-ar putea ca încetul cu încetul audienţa lui să scadă pentru unii observatori occidentali lăsîndu-se îmbătaţi de primejdiile ce pîndesc pe alţii, mereu pe alţii şi cărora un Soljeniţîn fără aura martirului li se va părea mai puţin plauzibil decît un Soljeniţîn ameninţat de umbra lagărului şi a exterminării. Soljeniţîn va putea însă să scrie mai uşor la adăpost de astfel de pericole şi mai ales de acela al confiscării manuscriselor. Chiar şi ruşii pot să creeze în afara hotarelor lor. Să mai amintim că Gogol a scris quasitotalitatea *Sufletelor moarte* în Franţa şi Italia? Şi că într-o perspectivă mai largă cărţile sunt mai primejdioase pentru sistemul totalitar decît omul care le scrie? Apoi, exilul are şi el o tradiţie în Rusia. E drept, mai recentă, dar nu mai puţin virulentă. Printre arhetipurile oricărui revoluţionar rus, vagonul plumbuit în care Lenin a importat revoluţia din exil, este unul capital. Nu alt-

undeva trebuie căutată spaima oricărui regim comunist izvorît din modelul rusesc faţă de exil. Şi încercările încăpăţînate de a-l anula într-un fel sau altul (prin violenţă între cele două războaie, vezi cazul cel mai spectacular, al asasinării lui Troţki), prin viclenii şi ademeniri de atunci încoace. Orice regim comunist are, într-o formă sau alta, corespondentul unei *Tribune a României* şi ruşii, cu mult înaintea românilor, au încercat, prin presiuni diplomatice şi procese, să-şi recupereze bisericile ortodoxe din Occident. Chiar atunci cînd pare a se opune supremaţiei ruseşti, un regim comunist iniţiat de ruşi îi urmează, conştient sau nu, dar în orice caz inevitabil, paradigmele.

Ce dar extraordinar face în fond Kremlinul exilurilor din Est, trimiţîndu-l pe Soljeniţîn, purtător nu de cuvînt sau nu numai de cuvînt, purtător de situaţie, exemplar! Soljeniţîn în exil înseamnă o consacrare a noţiunii de exil, o amplificare a ei, o răscruce de întîlnire a tuturor opoziţiilor. S-ar putea pînă la urmă ca această expulzare a lui Soljeniţîn, pe care mulţi au găsit-o o supremă viclenie, un fel de victorie a tacticii comuniste, să fie şi ea, ca şi multe dintre recentele reacţii ale Kremlinului, mai puţin chibzuită decît ar părea la prima vedere. Să se dezvăluie ca un reflex de frică, spontan, orb, iar nu calculat cum s-a pretins.

Mereu aceeaşi frică în faţa cuvîntului. Tancurile sovietice s-au pus în mers în Cehoslovacia nu din motive militare, ci pentru că Kremlinul a tremurat în faţa manifestului celor „2000 de cuvinte". Un avion sovietic l-a depus pe Soljeniţîn în Germania Federală fiindcă Moscova s-a speriat de verbul lui. S-ar spune că mentalitatea comunistă este asemănătoare aceleia a primitivului, situîndu-se la nivelul magic, în care cuvîntul se confundă cu ceea ce enunţă. Cuvintele din *Arhipelagul Gulag* reprezintă, ca să reluăm o imagine a lui Paul Goma, singurul Nürnberg în faţa căruia au de răspuns acum staliniştii din Uniunea Sovietică. Dar după cum constatăm, acest tribunal imaginar e aproape tot atît de insuportabil ca unul real.

Expulzarea lui Soljeniţîn e oare o victorie sau un eşec al Kremlinului? Răspunsul ne aparţine mai puţin nouă, cît lui Soljeniţîn el însuşi şi... viitorului.

**3 aprilie 1974**

După *Rostirea filozofică românească*, iată acum *Creație și frumos în rostirea românească*, prin care Constantin Noica duce mai departe o biografie privilegiată a cuvintelor, explorarea filozofică a unui mod românesc de a fi în lume. Noica — de cîte ori s-o repetăm? — este cea mai mare șansă filozofică a noastră după ce o alta — pe aceeași linie de „ispitire" a cuvintelor, l-am numit pe Mircea Vulcănescu — a fost sacrificată cu o criminală nesăbuință.

E greu să scrii despre o carte a lui Noica. Simplitatea e la el o capcană. Renunțînd la tehnicitatea limbajului de specialitate, Noica face din filozofie un basm. Cuvintele curg în substanțialele sale texte precum o apă limpede în care vezi lesne și pînă la fund, de parcă te-ai oglindi tu însuți cu gîndurile în ea. Dar cînd vrei să te oprești pentru a cîntări îmbogățirea pe care ți-a adus-o, îți dai seama că nu poți opri cursul apei, și ca în versurile populare pe care le citează autorul, parcă ți-ai fi dat cuvintele „la toate trăsnitele". Orice român care vrea să știe de ce vorbește limba pe care o vorbește și ce ascunde ea sub aparențele cotidiene de comunicare, spre ce orizonturi îl duc cuvintele rostite și înspre ce trecut îl cheamă, orice român dorind să se „lămurească" — în sensul pe care Noica îl dă termenului — nu poate să nu cedeze tentației de a urmări cu Noica aceste aventuri ale cuvîntului.

Să ne fie totuși îngăduite cîteva neliniști. Cartea se adăpostește sub semnul paradoxului „cumplit" în sensul originar al cuvîntului — complet — pe care îl amintește autorul. Noica își pune întregul volum sub pecetea lui Eminescu, cu următorul moto: „... această parte netraductibilă a unei limbi formează adevărata ei zestre de la moși-strămoși, pe cînd partea traductibilă este comoara gîndirii omenești în genere. Precum într-un stat ne bucurăm toți de oarecare bunuri, cari sunt ale tuturor și a nimănui, uliți, grădini, piețe, tot astfel în republica limbelor sunt drumuri bătute cari sunt a tuturor — adevărata avere proprie o are însă cineva acasă la sine; iar acasă la dînsa limba românească este o bună gospodină și are multe de toate."

E deci de la sine înţeles că Noica întreabă cuvintele din „gospodăria românească", cele intraductibile, care nu se pot plimba pe uliţele universului şi nici în grădinile lumii, şi nu-şi dezvăluie sensurile decît sub un singur cer: acela de la noi. Pînă aici, nici un paradox, atîta vreme cît C. Noica vrea să ne dezvăluie nouă pe noi înşine. De-a lungul cărţii însă,îl simţim intens preocupat de şansa acestor cuvinte de a ne reprezenta pe toate meridianele, mai mult, de a aduce în lumea nouă ce se pregăteşte „lămurirea lor". Sau cum scrie Noica: „Se *poate* atunci vorbi româneşte, în noutatea lumii." Există, mai mult sau mai puţin ascunsă printre rînduri, o obsesie: aceea a intrării culturii româneşti în universal. Poate numai la tînărul Cioran se vădea tot atît de puternică dorinţa integrării majore a României în circuitul valorilor universale. Dar o astfel de obsesie — deloc inocentă la urma urmei, deoarece „saltul" nu se poate săvîrşi numai prin încordarea voinţei (există un miracol al coincidenţei între momentul cînd o cultură are ceva de spus lumii şi acela în care lumea este deschisă să primească) — îl îndeamnă pe Noica şi spre cîteva iluzii dăunătoare probabil lucidităţii filozofice, şi nu numai filozofice. De pildă, el presupune că România ar fi azi, cu propriii săi termeni, ridicată la „istoria majoră". Că într-un sens, primul pas este făcut, al doilea aparţinînd acum domeniului culturii şi eforturilor creatorilor. Optimismul e uluitor. Bănuim că Noica se referă la politică externă a României. Ea se soldează — e drept — cu multe călătorii ale lui Ceauşescu, dar e de ajuns pentru ca unui gînditor astfel de „vizite" şi deplasări să i se pară a se confunda cu istoria majoră? Au existat incursiuni ale unor state mici în istoria majoră: Ungaria în 1956, Cehoslovacia mai aproape de noi; pentru oricine are cultul istoriei sau numai sentimentul ei, era evident că ţările acestea făceau, atunci, istorie. Ce au însă în comun cu astfel de momente manifestările diplomatico-„turistice" actuale ale lui Ceauşescu? Naivitatea filozofului să fie oare atît de mare încît să confunde limbajul convenţional al cancelariilor cu limba „istoriei majore"? Pentru un biograf al cu-

vintelor de sensibilitatea lui Noica, pentru un seismograf al lor, o atare confuzie pare într-adevăr de neînţeles.

Există în voinţa de optimism a lui C. Noica, ce pare dictată de obsesia de a ne vedea sărind pragul „istoriei majore", ispitiri şi mai primejdioase. Ca atunci cînd, analizînd diferenţa dintre cuvintele „muncă" şi „lucrare" (lucrarea doar fiind creatoare), vede întregul popor român trecut, ca prin miracol, de la un stadiu la altul: „Poate că aceasta şi era istoria românilor, la care se va fi gîndit Bălcescu: una în care un popor se ridică de la munci la lucrări. Biruit-au, acum, lucrarea asupra muncii şi cîştigul în sînul lucrării." Orice comentariu e de prisos. Cititorii lui Noica din România care cu toţii „muncesc" în sensul analizat de el, şi nu „lucrează", pot să măsoare ei înşişi imensa amăgire a filozofului.

Citindu-l sub acest unghi pe C. Noica nu poţi să nu-ţi spui că a existat, probabil, în gîndirea şi viaţa lui, un prag al nădăjduirii cu orice preţ şi că totul decurge de aici: încrederea fără margini în cuceririle tehnice, în viitorul omenirii şi chiar în prezentul ei. Cibernetica — un salt calitativ; omul pe Lună — început de era nouă. Fără a împărtăşi neapărat îngrijorările de tip rousseau-ist în faţa unor cuceriri ştiinţifice nestăpînite de conceptele noastre învechite, nu ni se pare mai puţin evident că veacul stă în cumpănă între oroarea lui concentraţionară, la care l-au expus poate tocmai mitologiile progresului moştenite din secolul trecut, şi perspectivele prometeice pe care i le-ar deschide ştiinţa, dacă într-adevăr gîndirea n-ar fi rămas atît de în urmă. Important nu e numai să ajungi în Lună, dar şi să te gîndeşti la ce aduci acolo. Sau cum ar spune Noica: ce cuvinte iei cu tine pe drum?

Să ne bucurăm deci că Noica a redat „gospodăriei româneşti" unele din bogăţiile ei cele mai pline de sens. Că le vom duce sau nu cu noi într-o zi în lumea largă, ni se pare, contrariu lui Noica, subsidiar. Pentru că nu optimismul sau pesimismul nostru o va decide, ci pătrunderea cu adevărat în „istoria majoră", care n-avem cum să ştim cînd se va întîmpla şi dacă se va întîmpla. Nu e, la urma urmei, toată deosebirea între „închipuire" şi „întruchipare"?

**15 mai 1974**

Ne-a sosit cu mare întîrziere un număr mai vechi al revistei *Teatrul* cuprinzînd piesa lui Titus Popovici *Puterea şi adevărul*, un exemplu tipic al lipsei de credibilitate de care dau dovadă unele din „producţiile" foarte oficiale şi aşa-zis literare din România.

Pilduitor în cazul lui Titus Popovici este şi faptul că el nu-şi dă nici un fel de silinţă de a ne convinge, fie numai o clipă, c-ar crede în ceea ce scrie. Cu un cinism destul de uimitor chiar şi într-o cultură în care el a devenit una dintre condiţiile ascensiunii, Titus Popovici ilustrează doar versiunea admisă şi încurajată de partid asupra trecutului imediat — adică a stalinismului. Fără umbra vreunei imprudenţe, a vreunei sinceităţi, a celei mai mărunte interpretări personale. Are precizia şi inumanitatea unui computer ce execută o comandă, cu singura diferenţă că un computer este silit să ţină seama de datele reale, în timp ce Titus Popovici le înlocuieşte cu tezele partidului. O atare precizie în executarea comenzii i-a adus lui Titus Popovici imensele avantaje pe care le cunosc toţi în România; capacitatea sa de a face interminabile exerciţii pe temele date îi asigură deschiderea automată a porţilor teatrului, cinematografului şi cenzurii. Ea, cenzura — la toate nivelurile — trebuie să aibă cu Titus Popovici senzaţia de a fi revenit cu ani în urmă cînd totul era foarte simplu, albul—alb, negrul—negru, iar scriitorii îşi păstrau minimele neconformisme pentru sertar. Dacă ar exista în România un premiu al cenzurii pentru autorul care-i dă cel mai puţin de furcă, el ar trebui să-l încununeze pe acest scriitor ce-şi pune întreaga inteligenţă în a continua realismul socialist cu mijloacele recomandate în clipa de faţă. Într-adevăr, „literatura" — ca să spunem aşa — a lui Titus Popovici este hotărît realist-socialistă, în măsura în care realitatea este total negată, substituindu-se deliberat o versiune în întregime inventată şi consfinţită de documente de partid şi plenare. Mijloacele sunt însă noi, deoarece simplismul din vremea stalinismului se vrea acum înlocuit de situaţii şi caractere mai complexe şi nuanţate. Ca un bun meşteşugar ce este, Titus Popovici se conformează noilor cerinţe ca şi celor vechi, nefăcîndu-şi nici o iluzie asupra verosimilităţii a ceea ce compune.

N-are sens să rezumăm o piesă la îndemîna publicului din România. „Erorile", „greşelile" — cum se spune — ale epocii staliniste în România sunt întrupate în persoana lui Pavel Stoian, pînă la sfîrşit justificat de comunistul cel bun şi care a încercat să se opuna acestor „greşeli" şi „erori", Duma, printr-o simplă frază: „Mă gîndesc la Stalin„la *uriaşele* sale merite faţă de revoluţie, şi la daunele pe care le-a adus revoluţiei, defectele sale pe care Lenin le prevăzuse."

O simplă frază, dar totul este cuprins în ea. „Meritele" sunt însoţite de un epitet, „uriaşe". În schimb, defectele lui Stalin — şi ale staliniştilor — nu au calificativ, devenind astfel minore pe lîngă meritele „uriaşe". Şi referinţa supremă la Lenin garantează dogma de bază, nu partidul s-a înşelat, deoarece Lenin prevăzuse „defectele", ci oamenii. Aceasta este premisa, ca să spunem aşa, „mondială". Pe plan „naţional", toate neadevărurile stabilite de dogmă sunt şi ele ilustrate. Mai întîi „comuniştii în ilegalitate". Între 800 şi vreo 1 000 — indică toate cărţile de istorie publicate în afara României. Deveniţi nenumăraţi, omniprezenţi, cu toţii schingiuiţi prin închisorile burgheziei, în versiunea oficială de la Bucureşti. Ilegalistul — figură excepţional de rară în realitate — s-a reprodus prin sciziparitate, justificînd vorba de duh a unui ilegalist român „puţini am fost, mulţi am rămas". În piesa lui Titus Popovici sunt sumedenie. Toate personajele şi-au lăsat unghiile prin beciurile Siguranţei. Şi au luptat pe baricadele Revoluţiei „în aşteptarea armatelor sovietice şi române". Baricade admirabile neavînd decît cusurul minim de a nu fi existat. Filiaţia revoluţionară a regimului comunist este dogma de bază, cu atît mai exploatată cu cît faptele o neagă categoric. Exportul unui regim politic de către o armată de ocupaţie ce aduce cu sine cîţiva oameni şi îi instalează la putere, spre a face politica ocupantului, nu s-a numit niciodată „revoluţie". Se speră prin repetarea litanică a acestui termen să se transforme trecutul în ceea ce n-a fost, mai ales că scurgerea anilor va sfîrşi prin a elimina martorii. Pînă atunci unii dintre ei contribuie sistematic la instaurarea legendei mincinoase, ca de pildă Titus Popovici.

Va să zică o revoluţie dusă de militanţii din ilegalitate, care din 1 000 (maximum) s-au făcut mulţime şi au fost

nevoiţi să suprime „duşmanul de clasă", închizîndu-l prin nişte închisori de unde avea să iasă însănătoşit şi fizic şi moral. Prolix asupra torturilor dinainte, autorul vorbeşte de închisorile stalinismului ca de nişte clinici ideale. Să-l ascultăm pe Stoian vorbind despre un fost reprezentant al partidelor naţional-ţărănesc şi naţional-liberal, Dărnescu: „Închisoarea l-a ferit de colesterol, de ciroză. După ce a ieşit în '64, a lucrat ca expert contabil, că de priceput se pricepea. Are pensie. De, supravieţuitor al luptei de clasă. Ştii ce mi-a spus? «Domnule Stoian, îmi scot pălăria în faţa dvs. Mă recunosc bătut, aţi realizat ce n-am fost noi în stare să facem niciodată.»" E adevărat că prin aceleaşi închisori mai nimereşte şi cîte un ţăran condamnat pe nedrept, Ion, care, dus pe un şantier, constată doar laconic: „De lucru, noi nu ne speriem, numai să ne daţi de mîncare." Recunoaşte: „pe mine nu m-o bătut nimeni... Pe domnu senator, pe domn' ministru, în cadrul luptei de clasă, cîte un ghiont, acolo, că nu făceau normele." Un ghiont — cam îndreptăţit, nu-şi făceau normele — dar numai împotriva duşmanului de clasă, încolo, clinică dietetică de lux — închisoarea românească! — pe cîţi opozanţi nu i-a ferit, nu-i aşa, de colesterol, ca să nu mai vorbim de ciroză? Lucrurile se complică doar atunci cînd în această închisoare intră şi cîte un comunist, nevinovat. Doar pentru el este rezervată adevărata bătaie — dar securistul care a ordonat-o este imediat dat afară, şi de aici încep şi remuşcările şi problemele, şi justificarea piesei. Deoarece dac-ar fi vorba doar de mulţimea de opozanţi, şi îndeosebi de inocenţi, care au murit sau au fost anihilaţi în universul penitenciar românesc din timpul stalinismului, unul dintre cele mai fecunde în torturi, bătăi şi condiţii de detenţiune groaznice, n-ar avea importanţă şi n-ar crea personajului principal al piesei lui Titus Popovici nici cea mai mică umbră de remuşcare. Dar o victimă cu carnet de partid e altceva, merită într-adevăr ca Titus Popovici să scrie o piesă, mai ales că finalul, cel cu „meritele uriaşe" ale lui Stalin în balanţă cu cele cîteva defecte, aşază totul în larga perspectivă a uitării şi a „omletei care nu se face fără a sparge ouă", după obişnuită scuză comunistă. La care Panait Istrati, vizitînd Uniunea Sovietică, avea să răspundă: „bine, văd ouăle sparte, dar unde e omleta?"

*Puterea şi adevărul* este publicată şi jucată într-o ţară în care oamenii trecuţi prin închisori nu se mai numără. Şi aici ieşim din literatură (în care n-am fost de altminteri decît formal, deoarece presupunem că autorul el însuşi e destul de lucid spre a-şi da seama că producţia sa nu merită să se intituleze astfel), pentru a ne situa pe un tărîm al sfruntării. *Puterea şi adevărul* nu e o piesă, ci o palmă. Dată nu numai victimelor, dar şi adevărului, în numele puterii.

**21 mai 1974**

Una dintre problemele cele mai acute ale literaturii române actuale — în afara cenzurii şi controlului politic ce domină totul — este, probabil, intoleranţa cvasigeneralizată faţă de critica literară. Şi aceasta în timp ce volumele criticilor de prim-plan, de la Matei Călinescu la Alexandru George şi de la N. Manolescu la Lucian Raicu, ne dovedesc, o dată mai mult, că literatura română, dacă nu dispune de o critică de direcţie (de negîndit într-o ideologie comunistă), are din ce în ce mai mulţi critici îmbinînd temeinicia informaţiei cu rafinamentul gustului. Paradoxal, pe măsură ce acest lucru devine mai evident, critica este mai izgonită din revistele literare. Nu numai că ele nu sunt conduse de critici, dar aceştia, cu minime excepţii — cea mai strălucită este Nicolae Manolescu —, sunt înlocuiţi la rubricile fixe de simpli cronicari. Rudă săracă a creaţiei, acceptată de scriitori doar cînd îi laudă, critica mai este, periodic, şi ţap ispăşitor, în tot felul de decizii şi documente de partid reproşîndu-i-se — printre alte păcate capitale — şi spiritul de grup.

Printre responsabilii politici ai culturii din România, mai există însă şi unii care atacă sistematic critica pentru că nu ajung să facă parte din ea. Astfel, Ion Dodu Bălan, intelectual improvizat, se slujeşte de puterea politică la dispoziţie pentru a elimina cîte un critic ce-i displace. Aşa s-a întîmplat cu Ion Negoiţescu. De cînd a publicat în revista *Argeş* nişte rînduri nu tocmai blînde asupra lui Ion Dodu Bălan, responsabilul cu pretenţii de critic a organizat un adevărat boicot trăgîndu-se prin nepu-

nerea în circulaţie a volumului lui Ion Negoiţescu *Lampa lui Aladin*. Nu din pricina „Tezelor din iulie 1971" a zăcut *Lampa lui Aladin* în depozitele editurii Eminescu unde fusese tipărită, ci din cauza acestei răfuieli personale. Tras la răspundere de Ion Negoiţescu la ultima Conferinţă a Scriitorilor, Ion Dodu Bălan a încercat să se ascundă în spatele responsabilităţii editurii şi, nereuşind, a schimbat pe responsabilul recalcitrant printr-unul mai docil. După care, Ion Negoiţescu şi-a văzut apariţiile drămuite în presa literară şi speranţele au scăzut, ca într-o zi să-i apară *Istoria literaturii* din care numai revista *Argeş* publica unele capitole. I s-a reproşat lui Ion Negoiţescu că face scandal cu un Plan al acestei literaturi, nemergînd mai departe, acum însă de cînd fragmente au fost publicate, nimeni nu pomeneşte de vreo tipărire ulterioară în volum.

Este astfel împiedicat să se manifeste cum ar trebui unul dintre cei mai interesanţi critici de azi, unul dintre puţinii care izbutesc să aducă trecutul la temperatura sensibilităţii contemporane. Studiul său despre Eminescu plutonic, ca şi accentele moderne pe care le desluşeşte la Dosoftei, la Cantemir, la Bolintineanu, Asachi sau Timotei Cipariu stau mărturie despre un demers ce s-a dovedit deosebit de rodnic în literaturile occidentale şi a fost prea puţin încercat la noi. Demersul este hotărît modern în măsura în care se îndreaptă spre trecut tocmai pentru a lumina prezentul şi spre acest prezent pentru a-i descoperi filiaţiile ascunse. Această dublă deschidere face originalitatea criticii sale, unitară din acest punct de vedere, iar nu impresionistă sau riscată, cum s-a insinuat deseori. Sau dacă există un risc, el nu dobîndeşte nici un sens peiorativ: e riscul de a repune în discuţie locurile comune ale culturii. Adică riscul pe care-l asumă orice cultură ce nu se vrea provincială.

În acest timp, Ion Dodu Bălan, de pe soclul mediocrităţii sale, continuă să dea lecţii tuturor: poeţilor, în primul rînd, dar şi criticilor care au vina supremă de a nu-l fi cooptat. Un articol mai vechi publicat în *Scînteia* şi intitulat *Selecţie şi răspundere* reflecta iritarea sa. Ion Dodu Bălan se plîngea că „apar astfel de volume de critică eclectice ca viziune, slugarnice faţă de un grup,

ipocrite față de orientarea realistă a literaturii". Nu lipsa de talent a criticilor vizați îl stingherea pe Ion Dodu Bălan, ci simplul fapt că al său nu este omologat de colegii de breaslă. Totuși, în materie de talent, Ion Dodu Bălan făcuse o descoperire senzațională în cartea sa mai veche *Cuvintele au cuvîntul*. El ne înștiințase atunci solemn că am ajuns... „într-un moment în care cercetările psihologiei, ale științelor în genere arată că pentru creație se cere o chemare, un dar anume". Iată desigur o noutate extraordinară. A fost deci nevoie ca științele și psihologia să-și îmbine eforturile pentru a se revela acest lucru simplu și știut de cînd lumea că talentul este condiția *sine qua non* a oricărei creații.

Acum, cînd a dobîndit, după atîtea eforturi științifice, convingerea de mai sus, Ion Dodu Bălan știe, în sfîrșit, după expresia lui favorită, „de unde sare iepurele", și vînează „nontalentul" oriunde i se pare că-l găsește. În general, în versurile tinerilor. Prilej, între altele, de a ataca pe critici că nu împiedică proliferarea nonvalorii și a platitudinii. Ion Dodu Bălan, care ne-a dat dovada gustului său pentru poezie ridicînd în slăvi pe un Mihu Dragomir, crede că evită platitudinea întrebuințînd sintagme ca „prefețe enconiastice", menite probabil să mascheze clișeele de gîndire ce alcătuiesc substanța articolelor sale. El se exprimă imagistic pentru a ne avertiza că „scaieții nonvalorii năpădesc și se lățăie în cîmpul rodnic și îngrijit al culturii noastre contemporane", că — mai departe — „confuzia valorilor amestecă în aceeași oală a prostului gust și a interesului meschin, realizările remarcabile, unice, cu producțiile de serie" etc. etc. ... Și cheamă — iarăși — la ordine critica ce-ar fi trebuit să ajungă la o gîndire cu adevărat „științifică" și să detecteze cu precizie lipsa de talent. Degeaba au rîs (de altminteri cam prea mult) generații de studenți de Mihalache Dragomirescu și de capodoperele sale absolute și relative, el și-a aflat, peste vremi, un discipol nemeritat — un astfel de nivel intelectual l-ar fi înspăimîntat pe Mihalache Dragomirescu — în Ion Dodu Bălan care a schimbat criteriul din estetic în partinic, dar a păstrat și sporit convingerea că frumosul poate fi măsurat la modul științific.

Dacă am asculta însă de îndemnul lui Ion Dodu Bălan şi i-am supune propria sa carte *Cuvintele au cuvîntul* la o astfel de analiză? Am da peste atîţia „scaieţi ai nonvalorii" şi atîta „platitudine", încît n-am mai avea nevoie de vreun efort „ştiinţific" spre a alcătui o antologie a ceea ce nu este şi nu poate fi critica literară. Antologie pe care am putea-o încheia cu o frază din articolul citat: „În unele anotimpuri, în climatul altor interese decît acela al valorii estetice intrinsece, zămislesc non valorile şi se strecoară repede în instituţiile culturale de profil." Prost culeasă, ultima literă nu se vede bine dacă este „l" sau „t". Instituţiile culturale de *profil* sau de *profit*? Dar nu este acelaşi lucru cînd o dată ajuns acolo poţi să te instalezi şi în literatură şi să alungi din ea pe cei care îndrăznesc să te discute?

**24 iulie 1974**

Cred că peste ani, una dintre cărţile cele mai interesante ce se va putea scrie despre timpul de faţă din România va fi un eseu de psihologie, sociologie sau poate mai curînd patologie, pentru a analiza antinomia dintre mania oficială a sărbătorirlor necontenite şi cenuşiul unei vieţi cotidiene îngreunate de lipsuri, de absenţa oricărei perspective şi falsificate prin duplicitate; minciuna devenind puntea de legătură dintre aceste două tărîmuri diametral opuse.

Oricît timp se va scurge pînă la apariţia unui atare studiu, materialul nu va lipsi: va fi de ajuns să se dispună de o colecţie completă a unui ziar, literar sau nu, în care să se etaleze decalajul şi duplicitatea. Pe prima pagină, obligatoriu fotografia, măreţia, aniversarea ce a avut sau va avea loc, editorialul înaripat, fericirea multilaterală, lozincăria cu formulele ei stereotipate, entuziasmul de comandă, obosit şi el, împleticindu-se în repetarea sa fără noimă. Pe celelalte pagini, din cînd în cînd articole în care cuvintele încearcă să reînnoade contactul cu realul şi cu sensul. Nu toate bineînţeles, spiritul de sărbătoare năpădeşte peste tot, dar este rupt, pe ici, pe colo, de un gînd ce mai funcţionează, o vorbă ce mai semnifică, un talent ce se mai prezervă. O jumătate cel puţin dintr-un

ziar nu se citeşte, în România, niciodată. Dar pentru acel ochi scrutător al viitorului, balastul de proză moartă va deveni materialul însuşi al studiului.

În aşteptarea elucidării cazului clinic, cum nu putem scăpa de sărbătoare, avem cel puţin dreptul s-o alegem dintre cele propuse. Vom înlătura deci şi Anul XXX (o minciună majusculizată, cu ilegalişti cît valurile unei mări, cu insurecţii populare şi alte invenţii), şi Congresul al XI-lea al partidului comunist român, şi ne vom opri, respirînd uşuraţi, la cei 75 de ani de la naşterea lui G. Călinescu. Iată cel puţin ceva real: un scriitor, cu o existenţă nefictivă, şi cu o operă ce rămîne la locul ei în literatura română, fără a mai vorbi de toţi acei învăţăcei cărora întîlnirea cu un astfel de spirit le-a modificat existenţa. Nu avem de gînd, la rîndul nostru, să contribuim la mitologizarea lui G. Călinescu, reacţie — poate inevitabilă — la lipsa de maeştrii de care a suferit tineretul din România de-a lungul realismului socialist; nu putem însă să nu recunoaştem în el pe unul dintre scriitorii cei mai originali ai literaturii noastre, chiar dacă este în acelaşi timp şi dintre cei mai capricioşi şi inegali.

Ni se pare totuşi o mare imprudenţă de a se fi legat această aniversare, mai precis „Zilele culturii călinesciene" din iunie 1974, de manifestaţiile „în cinstea Anului XXX". Pentru că se poate oricînd replica — şi o vom face — că G. Călinescu rămîne în literele româneşti prin ceea ce a dat pînă la 23 August 1944. Înainte de această dată a publicat studiile lui eminesciene, tot înainte *Istoria literaturii*, tot înainte *Enigma Otiliei*. După? Două romane, *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*, izbind mai ales raportate la cenuşiul producţiei ambiante. Şi cîteva versuri slujind pitorescului personajului, nu şi valorii sale ca poet. Ca să nu mai vorbim de *Cronicile optimistului* în care Victor Tulbure era tot atît de ridicat în slăvi pe cît se vedea de ridiculizat Brâncuşi. Dacă istoria literară va fi indulgentă cu G. Călinescu, va trece sub tăcere mai toată producţia sa de după August '44, nereţinînd cele două romane decît în măsura în care sunt racordate la opera dinainte şi la personalitatea sa de mare actor al propriului său destin. Sau dimpotrivă, istoria literară de mîine va studia aceste cronici, asemenea altor manifestări ubueşti ale criticului, ca discursurile sale la Marea Adunare

Naţională, pentru a descifra drama — ce n-a putut să nu existe — a scriitorului supus propriei caricaturi.

Nu cred de pildă că *România literară* aduce vreun serviciu memoriei lui G. Călinescu amintind, prin editorialul lui George Ivaşcu, una din acele cronici optimiste cu un dram de îndrumare a partidului, un altul de concepţie marxistă, încă un altul cu demagogia de a fi de folos poporului sau cu „scriitorul înflăcărat de construcţia socialistă", una din acele cronici care, în afară de ironia subiacentă, ar fi putut — la limită — fi scrisă de vreun gazetar de perete mai răsărit. După cum, tot pe prima pagină (în restul revistei omagiul devine serios) iarăşi mi se pare un act de trist anticălinescianism citarea unor versuri ca acestea, dintr-un poem de circumstanţă al lui G. Călinescu, „Cu cei care muncesc":

Pe ogorul fără margini, pe schela cea înaltă,
Cu cei care muncesc fii pururi laolaltă.
Oriunde-întorc urechea, din Dunăre-n Ceahlău,
Ciocanele grozave răsună pe ilău.
Nici tu nu sta visînd; zideşte, stînca roade,
Adună vara grîul, culege toamna roade.
Către cetate zilnic, deschide-voi o uşă,
Şi vatra curăţi-voi de zgură şi cenuşă.

Şi ne mai întrebăm: în loc de cîteva articole la ziar, nu s-ar fi putut pecetlui această aniversare în singurul mod demn de ea: prin reeditarea *Istoriei literaturii române*? Nu numai că s-ar fi adus memoriei lui G. Călinescu singurul omagiu adevărat, dar s-ar fi şi pus capăt unei situaţii probabil fără precedent într-o cultură: în timp ce iniţiaţii dispunînd de vreun exemplar vechi discută interminabil, discută polemic despre această istorie literară, ceilalţi oameni din România, cititori nespecializaţi, trebuie să-i creadă pe cuvînt pe unii şi pe alţii, fără să-şi poată face singuri o idee. G. Călinescu este înainte de toate, şi va rămîne, autorul monumentalei, pasionantei, pasionatei, injustei, capricioasei, originalei *Istorii a literaturii*, prin care există şi ca romancier, şi ca un critic, şi ca un erudit, şi la urma urmei şi ca poet, chiar atunci cînd n-are acces la poezie. Faptul că această *Istorie* n-a fost republicată în ultimii 30 de ani, de ce am şovăi a-l numi un scandal?

**28 august 1974**

Există un mod de a fi în exil pe care Mircea Popescu îl ilustra exemplar. Într-o vreme ca a noastră în care toate cuvintele mari au fost tocite de abuzul ideologiilor, tragicul a fost desfiinţat prin dispariţia zeilor — pentru cine ţipătul dacă nu pentru ei? — iar tînguirea a fost anulată de oroarea trăită, cum am mai putea accepta acel constant punct de exclamaţie care a fost exilul romantic de la '48? Dacă noţiunea de exil mi se pare epuizată de ceea ce spunea odată Simone Weil (curajul înseamnă să lupţi fără speranţă), singura atitudine acceptabilă în exil este aceea a lui Mircea Popescu: extrema pudoare a unei experienţe trăite în cotidian, ca o asceză ascunsă în clipă. Un exerciţiu al ironiei, un zîmbet al voii bune, uitare de sine pentru o datorie ce nu-şi spunea pe nume. Eroismul cîmpurilor de bătălie, inconştienţa curajului strălucitor devin palide realităţi pe lîngă acest altfel de curaj: a reîncepe în fiecare zi, ştiind că nu există nici plată, nici răsplată, aceeaşi luptă peste care nu va flutura nici o flamură. A-şi ascunde oboseala, a asuma aparenta ineficacitate, a înainta împotriva curentului, a fi mereu un „străin" în vremuri şi printre semeni, numai pentru că un anumit lucru trebuie săvîrşit pînă la capăt, într-o istorie subterană ce-i va număra pe ai săi tîrziu, mult mai tîrziu.

La acel ceas al judecăţilor, Mircea Popescu va fi printre cei dintîi, el care astăzi ne-a părăsit luînd cu el parcă ceva din substanţa acestui exil pe care l-a cinstit pînă la sacrificiu. Deoarece — n-o ştim cu toţii? — la început a fost, poate, exilul...

**2 octombrie 1974**

În *Feţele tăcerii* de Augustin Buzura nu e un singur roman — acela al colectivizării —, ci cel puţin două: al colectivizării de ieri şi al intelectualului neadaptat la moravurile de azi din România, al nonconformistului care nu poate respira în atmosfera îmbîcsită de arivisme, laşitate, lăudăroşenie şi uitare a trecutului ce împînzeşte mediile intelectuale. Romanul prelungeşte subiectul sau mai curînd obsesia precedentei cărţi a lui Buzura,

*Absenţii*. Personajul principal — descinzînd din *Absenţii* — un gazetar, Toma, în plină criză existenţială (pentru că este obligat să scrie altfel decît îi dictează şi conştiinţa şi realitatea) primeşte vizita tatălui femeii cu care trăieşte, venit să-i ceară sprijinul. Socrul său, Radu, fost activist notoriu pus să realizeze colectivizarea în satul Arini, azi scos la pensie, se crede persecutat de victimele sale, mai ales de unul dintre supravieţuitorii familiei Măgureanu, Carol, care i-ar fi dat foc casei. Îi cere deci lui Toma să intervină pe lîngă un putemic al zilei spre a fi sprijinit într-un proces unde nu va dispune de dovezi. Toma se duce în satul Arini spre a avea şi o altă versiune a faptelor, a reconstitui trecutul şi după spusele lui Carol Măgureanu. Pînă la sfîrşit se va dovedi că în fond Radu nu vrea atît acest proces în scopul de a dobîndi încă o răzbunare împotriva Măgurenilor, cît pentru a-şi clarifica socotelile cu el însuşi. Radu îi spune lui Toma:

„Ţin cu orice preţ să luăm de la capăt în faţa tribunalului povestea noastră, să vină dacă e cazul întreg satul, exact cine a fost implicat şi să se pronunţe tribunalul dacă am făcut bine sau rău, să zică judecătorii dacă în principiu a trebuit sau nu să execut ordinele."

Procesul nu va avea loc, dar cartea însăşi este acest proces mereu deschis.

Anchetatorul — de fapt judecătorul — este Toma. Fratele leit al eroului din *Absenţii*, bolnav de cinste într-un mediu în care cinstea ţine de patologie. Trădat, tot ca în *Absenţii*, de prietenul său, de data aceasta Marian, care a ales calea compromisului, justificînd-o cu cinism.

Pe lîngă cinici, e de reţinut ceea ce autorul numeşte „intelectualul mediu de tranziţie", mai primejdios uneori decît „brutele şi idioţii".

Alt personaj simptomatic: redactorul-şef de ziar care la orice articol mai îndrăzneţ îţi răspunde cu „nu e momentul". Toma replică: „Adică nu-i momentul adevărului. Vreţi să spuneţi că-i momentul minciunii, al fugii, al demagogiei." Sau: „Înseamnă că misiunea noastră ar fi să statutăm minciuna?"

Toma simte cît de greu îi va fi să reziste într-un astfel de climat, de unde şi criza existenţială de la începutul cărţii. Criză pe care ancheta în satul Arini o va vindeca.

Colectivizarea din satul Arini nu suportă rezumatul. În schimb, pentru ca seria de crime prin care a fost realizată să-şi dezvăluie întreaga gratuitate şi să-şi piardă orice urmă de justificare istorică, se cer prezentate forţele ce se înfruntă.

Familia cea mai veche şi mai înstărită din sat (dar înstărită prin propria ei muncă): Măgurenii. Bătrînul Măgureanu, ostil colectivizării, n-o refuză totuşi în principiu. Îşi aşteaptă doar băieţii să se sfătuiască, înainte de a da „Cezarului ce e al Cezarului".

În faţa Măgurenilor, activistul trimis de la raion, pentru a le fura, lor şi celorlalţi, sufletul: Radu. Setos de putere şi despot în sat, trimiţîndu-l pe Măgureanu la închisoare, obligîndu-i pe copii fie să se retragă în munţi unde-i va hăitui şi apoi lichida, fie să se ascundă (e cazul lui Carol) într-o pivniţă unde se va zidi de viu, persecutînd pe mama lor pînă a o aduce într-o stare apropiată de demenţă, Radu este la rîndul lui terorizat. N-avea nici o poftă să vină în acest sat, dar cum să i-o spună tovarăşului de mai sus, deoarece „în cîteva clipe, îţi găsea, dacă dorea neapărat, rude în Australia, sau că ai fost legionar, ori membru în nu ştiu ce partid de dreapta". Aşa încît îşi lasă familia şi pleacă-n satul în care a fost detaşat, în ţipetele soţiei sale: „În ăstea ţi-a trebuit să te bagi? Să iei pămîntul de la ţărani? Să distrugi atîţia oameni, legea lor veche, credinţa?" Tremurînd de alţii şi mai mari ca el cărora, la fiecare sosire-n sat, trebuie să le pregătească primiri cu pîine şi sare, aplauze şi tribună, Radu trăieşte şi sub teroarea partizanilor din munţi care atunci cînd prind comunişti îi pun să-şi înghită carnetul de partid. Şeful partizanilor, Sterian, este singurul personaj schematic din carte, de parcă — e o concesie sau o neîndemînare? — un personaj cu totul negativ ar fi fost obligatoriu să se iveească printre „duşmanii de clasă". În acest context, Radu, curajos şi chiar aprig cu sine, va fi mai cumplit cu ceilalţi, înlocuind orice urmă de omenie cu credinţa sa în socialism. Va plăti — dar nu pe cîte a făcut — fiind pus, cînd se schimbă puţin vremurile, pe linie moartă de ai săi. Copiii lui îl vor critica, cei pe care-i ajutase să urce îl vor detesta. Dar pedeapsa cea mai mare va fi incertitudinea ce-l macină, întrebarea dac-a făcut bine ce a făcut. N-are

decît să privească, la atîţia ani de la colectivizare, satul pe care l-a înălţat, zidindu-i în temelii victime după victime, pentru ca răspunsul să vină de la sine. Pentru cititor, dacă nu şi pentru el.

„Am încercat să spun ceea ce cred şi este abia începutul", afirmă Augustin Buzura în încheiere. Şi pentru a fi inteligibil, a renunţat şi la factura mai modernă a precedentului său roman, *Absenţii*. E poate regretabil, dar există un ordin al urgenţelor. A recuceri asupra trecutului, asupra falsificărilor acestui trecut, o parte, cel puţin, a adevărului — e o condiţie liminară a supravieţuirii oricărei societăţi. Există în *Feţele tăcerii* o pîlpîire a adevărului, un freamăt al lui, o dorinţă de a-l ciunti cît mai puţin (integral nu poate fi încă spus), care dau romanului respiraţia lui aparte.

**30 octombrie 1974**

O lozincă nu vine niciodată singură: „sub semnul Congresului al XI-lea" a înlocuit pe paginile ziarelor urma încă umedă a „Anului XXX". Tonul e acelaşi, entuziasmul nelipsit, înflăcărarea obligatorie, avîntul inevitabil. Formulele stereotipate nu cunosc odihnă în presa literară din ţară, trebuie mereu să servească în această „sărbătoare cronică" ce se răspîndeşte, ca o molimă, la noi.

Nu putem intra în acest cor al veseliei cu orice preţ. Dimpotrivă, avem numai motive de nelinişte. Proiectul de program al partidului, în pasajele privind cultura, ca şi recentele măsuri ce lovesc în scriitori pun un mare, un primejdios punct de întrebare asupra prezentului şi viitorului literaturii române.

Pe biroul unde se află deschise gazetele literare din ţară „sub semnul Congresului al XI-lea", se mai găseşte un document, e drept mai vechi, dar de o extremă actualitate. E discursul lui Soljeniţîn pentru Premiul Nobel, publicat în august 1972.

„Literatura — scria Soljeniţîn — transmite experienţa concentrată şi irecuzabilă [...] din generaţie în generaţie. Ea îndeplineşte astfel un rol nepreţuit, devine memoria unei naţiuni, îi menţine vie istoria sub o formă care o pro-

tejează de deformări şi de minciuni. Literatura, ca şi limba, păstrează sufletul unei naţiuni. Dar vai de naţiunea ce vede dezvoltarea literaturii întreruptă cu forţa. Nu e numai o atingere adusă «libertăţii presei», inima însăşi a naţiunii se închide. Memoria naţională este zdrobită. Această naţiune nici nu mai ştie ce este. Îşi pierde unitatea spirituală. Slujindu-se de aceeaşi limbă, fiii ei nu se mai înţeleg între ei. Generaţii mute îmbătrînesc şi mor fără a-şi fi povestit istoria, fără a fi spus-o pentru ele însele şi pentru urmaşi. Cînd maeştrii ca Ahmatova sau Zamiatin sunt ziditi de vii, sunt condamnaţi pînă la moarte să creeze în tăcere , fără a putea auzi ecoul produs de ceea ce au scris, nu numai ei ca indivizi sunt loviţi de această nenorocire. E o calamitate, o primejdie pentru toată naţiunea."

În locul Annei Ahmatova şi a lui Zamiatin, să punem alte nume: Lucian Blaga de pildă, sau Vasile Voiculescu sau, trecînd la filozofie, Mircea Vulcănescu, şi cele scrise de Soljeniţîn se vor aplica propriei noastre culturi, propriei noastre memorii. Oricît de ispititoare ar fi, comparaţia nu poate însă merge mai departe. Deoarece noi suntem defavorizaţi faţă de Rusia. Fiind de atîta vreme o naţiune puternică, dominantă, cu tendinţe — şi uneori realizări — imperiale, Rusia îşi exportase cultura. Dostoevski, Tolstoi, Puşkin intraseră în conştiinţa universală înainte ca vremurile să oprească desfăşurarea mai departe a culturii ruseşti. Creditul spiritual al acestei literaturi — o literatură mereu reprezentată prin piscuri izolate, de parcă nici o vale a creaţiei medii nu le-ar lega între ele — era atît de mare, încît şi-a putut, pînă la un punct, permite luxul să aştepte de-a lungul muteniei a cincizeci de ani văduviţi de cultură. Cînd a sunat din nou vocea unui Pasternak, ecoul ei a mers pe toate meridianele. Cînd s-a ivit Soljeniţîn, firul a părut reînnodat cu Tolstoi. Din literatura ce a dat lumii pe Dostoevski, orice scriitor — chiar de valoare mai măruntă — revenind spre un limbaj autentic părea tuturor demn de atenţie.

Nu aşa se petrec lucrurile şi cu literatura română. Din lipsă de valoare? Ne place să credem că pricina e extraliterară. Nu ştiu dacă românii au sabotat istoria sau dacă ea i-a sabotat pe ei; oricum, nu ne-am dus limba cu sulităţele,

războiul sau dorința de imperiu, peste granițele unde este vorbită. Lupta românilor cu istoria a constat în a rămîne între aceste granițe și de a se face recunoscuți ca atare. În astfel de condiții vitrege, literatura română a asigurat continuitatea, dar a stat la ea acasă. Între cele două războaie, în puținii, foarte puținii ani de liniște de care a dispus, literatura a putut în sfîrșit să nu mai fie militantă, direct implicată în istorie. Dar după lunga cezură a realismului socialist, cînd s-au ivit poeți iarăși de valoare, cine în afara țării a știut să lege numele lor de Eminescu sau, mai aproape de noi, de Lucian Blaga sau de Ion Barbu?

Și totuși nu prin istorie ne putem impune lumii, ci prin cultură. Dar mereu cînd se întredeschide ușa, o nouă lovitură ne aruncă înapoi, și iarăși trebuie febril să revenim spre pragul de pe care am fost izgoniți. Cine nu vede că lupta este dramatică și că repetarea ei riscă să devină fatală nu înțelege nimic din acest văl al Penelopei care este literatura română.

**6 decembrie 1974**

Zaharia Stancu nu mai este, și în clipa aceasta, cînd are poate de înfruntat alte vămi și alte judecăți, vom încerca să uităm imaginarele „sandale de aur" ce ar fi plimbat *Desculț* pe toate meridianele — o legendă în care probabil a ajuns și el să creadă, tînjind mereu după Premiul Nobel. Nu-l puteau ridica pînă la el nici talentul, nici schimbările la față și plecăciunile din era comunistă. Cînd ora doliului va fi trecut, Zaharia Stancu va dispărea încetul cu încetul din locul de frunte unde fusese înscăunat de toți cei care vedeau în el pe președintele Uniunii și atît de puțin pe scriitor. Împotriva acestui vid ulterior, am vrea totuși să mărturisim acum. Deoarece Zaharia Stancu și-a aflat locul în literatură mai ales cînd s-a ocupat de talentul altora. Astfel, el rămîne în primul rînd redactorul și apoi directorul revistei *Azi*, apărută la București, cu întreruperi, în două serii: seria I din martie 1932 pînă în mai-august 1939, seria a II-a din 1939 pînă la 8 septembrie 1940. Din primul număr al acestei reviste pur literare îi aflam pe Mircea Eliade, pe Petru Comarnescu, pe Mihail Sebastian,

pe Şerban Cioculescu, pe G. M. Zamfirescu, pe scriitorul basarabean — azi bineînţeles uitat — George Dorul Dumitrescu. Nici o barieră ideologică, nici un substrat politic; colaborau la *Azi* intelectuali diametral opuşi, de la Emil Cioran, Traian Herseni, Mircea Vulcănescu sau Horia Stamatu pînă la Miron Constantinescu, Miron Radu Paraschivescu sau Mihai Beniuc. Nu sunt singurii. Ion Pillat se afla în *Azi*, acolo şi Vasile Voiculescu, şi Hortensia Papadat-Bengescu, Panait Istrati şi Vladimir Streinu, Ion Biberi şi Anton Holban, Al. Mironescu şi Argintescu-Amza semnînd aici cele mai interesante eseuri scrise în acea vreme despre Dan Botta.

Zaharia Stancu dă dovadă de aceeaşi privire largă, neîntinată de opţiuni partizane, şi în remarcabila sa *Antologie a poeţilor tineri*, apărută la Editura Fundaţiilor Regale în 1934, înglobînd pe toţi poeţii de talent ai vremii: Dan Botta, N. Crevedia, Radu Gyr, Mircea Streinul, Horia Stamatu, Sandu Tudor, alături de Ştefan Roll sau de Eugen Jebeleanu. Tot aici, D. Ciurezu se află la loc de cinste, acelaşi D. Ciurezu care în timpurile noi n-a mai putut publica nimic.

Poet, Zaharia Stancu a fost el însuşi. „Poemele" sale „simple" de tip pur tradiţionalist au fost publicate în *Gîndirea*, din comitetul de direcţie al căreia Zaharia Stancu a făcut parte pînă în 1931. O poezie ce nu dobîndeşte accente majore sau originale, decentă însă şi autentică în tonalitatea vremii. Mult mai inspirat a fost Zaharia Stancu în tălmăcirile după Serghei Esenin, apărute la Cartea Românească în 1934. Traducerea *mot-à-mot* fusese de fapt făcută de Sorana Gurian — deşi numele ei n-a apărut pe copertă —, însă Zaharia Stancu a stilizat-o admirabil. De altfel Zaharia Stancu, care în clipa scandalului provocat la Kremlin de atribuirea Premiului Nobel lui Boris Pasternak, îndrăznea să-şi intituleze un articol de calomnie *N-am auzit de Pasternak*, tradusese în tinereţe din Boris Pilniak, una din marile victime ale lui Stalin.

Ca prozator, Zaharia Stancu e mult mai discutabil. Nu merită să ne oprim la romanele sale de scandal dinainte de război, de un fel de erotism senzaţional mergînd pînă la pornografie, şi nici la *Desculţ* înconjurat de vîlvă din motive extraliterare. Mai mult poves-

titor decît romancier, s-ar putea ca *Ce mult te-am iubit* să fie volumul său mai lesne de salvat din uitare.

Povestitor deci mai mult decît romancier, şi gazetar mai înainte de toate. În presa liberă, pînă la venirea comuniştilor la putere, trebuie să-l căutăm pe Zaharia Stancu. De pildă în ziarul lui, *Lumea Românească*, dinainte de război, dar mai ales în *Azi* devenit publicaţie politică, unde Zaharia Stancu a dus o memorabilă campanie antisovietică în timpul războiului ruso-finlandez. Sau imediat după 1944, în perioada de efervescenţă şi de libertate supravegheată, dar totuşi libertate, cînd îl regăsim pe Zaharia Stancu în redacţia ziarului de informaţie naţional-ţărănist *Curierul*, ziar cu luări de atitudine atît de clare, încît e primul suprimat de cenzura sovietică.

Nu e vina noastră dac-am fost nevoiţi să ne alegem exemplele din trecut. Scriitorii de azi probabil că vor regreta mai ales în Zaharia Stancu pe preşedintele unei Uniuni în care, după ce prioritar îşi oferea ceea ce e al Cezarului — de unde şi atîtea traduceri din propria-i operă —, se ocupa totuşi şi de interesele breslei, obţinînd pentru scriitori mai bune condiţii materiale. Domnia lui la Uniune a corespuns, în mare parte, cu o perioadă mai prielnică pentru literatură şi chiar dacă unii pretindeau — şi poate nu greşeau cu totul — că Zaharia Stancu îşi îngrijea în primul rînd popularitatea şi îşi asigura clientela electorală, nu e mai puţin adevărat că dispariţia lui creează acum un gol şi o problemă. Se vîntură de mai multe luni prin cercurile literare bucureştene numele succesorilor ipotetici. Dar oricare ar fi acesta, sarcina i se va dezvălui considerabil îngreunată de noua atitudine a partidului faţă de cultură, şi mărturisim că nu înţelegem prea bine de ce se ivesc atîţia candidaţi la un post implicînd numai dificultăţi în perspectiva noii epoci de „austeritate". E drept că uităm un avantaj — major — motivînd probabil şi îmbulzeala şi concurenţa. Viitorul preşedinte al Uniunii va deveni, de pe o zi pe alta, un mare clasic în viaţă chiar dacă opera îi va fi firavă, ocupînd, prin cronici şi volume, spaţiul rezervat lui Zaharia Stancu, uzurpîndu-i privilegiile, epitetele, lauda. La această perspectivă sperăm totuşi să nu fi avut timp, în ultimele sale clipe, să se gîndească şi Zaharia Stancu, realizînd, într-o străfulgerare de luciditate, pe cît nisip îi era clădită gloria.

# 1975

**5 februarie 1975**

Anunţată de ani de zile, deci îndelung „pregătită", piesa lui Camil Petrescu *Danton* a fost în sfîrşit reprezentată pe scena Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" de la Bucureşti. Premieră în deplinul înţeles al cuvîntului deoarece, atîta timp cît a fost în viaţă, autorul a refuzat s-o monteze, negăsind în tot teatrul românesc un actor în stare să suporte un astfel de rol.

Au ajuns pînă la noi mai întîi reacţiile uimite, dezolate, indignate ale unor spectatori, apoi cronicile dramatice. La lumina lor, putem afirma, fără umbra vreunei şovăiri, că *Danton* a fost dublu ghilotinat pe scena Naţionalului: prima ghilotină a fost politică, a doua estetică.

Politică mai întîi. Nu ne oprim decît la doi „critici", purtători de cuvînt prin excelenţă ai „ideologiei" de partid. În numele vechiului lor stalinism şi recentului lor ceauşism, ei nu se sfiesc să ne arate de ce a fost nevoie ca scenele să fie legate între ele printr-un comentariu transmis prin megafon: nici Camil Petrescu, nici publicul bucureştean n-au fost consideraţi adulţi şi trebuiau ajutaţi, primul să-şi corecteze viziunea „idealistă", al doilea să nu intre în contact cu această dezbatere de idei decît prin mediaţia viziunii de partid. În limbajul său semidoct ne-o spune mai ales Dinu Săraru: regizorul — în cazul de faţă Horea Popescu — trebuie să-şi depăşească „atributul de simplu creator de spectacol", „amplificîndu-şi prezenţa în favoarea unui gînditor care este chemat să reflecte pentru contemporani şi de pe poziţiile lor, o epocă istorică văzută de un scriitor nu o dată supus ambiţiei de

a concura istoria factologic". Încîlcit şi căznit, stilul — dacă se poate vorbi de aşa ceva — descumpăneşte: cum îşi amplifică regizorul prezenţa în favoarea unui gînditor? Devenind el însuşi „gînditorul marxist" şi ajutîndu-l pe „idealistul", nevolnicul Camil Petrescu să nu mai concureze „istoria factologic"? Sau lăsînd altcuiva sarcina acestei amplificări? Oricum, el sau altul, au ticluit un comentariu graţie căruia vocea partidului să impună tăcere vocii lui Camil Petrescu.

Începem să înţelegem de ce montarea lui *Danton* a ţinut atîţia ani, pentru că „Naţionalul epocii socialiste — cum se exprima al doilea «ideolog» de serviciu, Radu Popescu — nu-şi putea reduce misiunea la simpla transmitere a unui text care are cusururile mai sus arătate (influenţa filozofiei idealiste şi individualismul exacerbat — n.n.). Trebuia pentru publicul de azi ca imaginea pe care Camil Petrescu şi-o făcea despre revoluţie să fie proiectată pe fondul măcar al unei interpretări exacte, pentru a se evita, pe cît posibil, o înţelegere parţială sau eronată din partea publicului. Trebuia".

Ce trebuia mai precis? Mai întîi să se „corecteze" ideea „eronată" că istoria ar putea fi făurită de indivizi. Critica „ştiinţifică" şi marxistă — adică dogma de partid — ar dovedi contrariul. Cînd? În acest secol care s-a văzut învrăjbit, desfigurat, satanizat, de un Hitler, un Stalin, un Mao? Într-o ţară unde delirul „cultului personalităţii" este în plin desfrîu?

Radu Popescu se contrazice imediat, adăugînd că aceeaşi analiză, tot „ştiinţifică şi marxistă", a luptat din greu pentru a realiza o „dreaptă reabilitare a lui Robespierre". Cu sau fără ştiinţă şi marxism, tot peste individualităţi cădem. Scopul „corectării" devine şi mai clar. Camil Petrescu ia, în piesa sa, partea lui Danton împotriva lui Robespierre, a vieţii împotriva fanatismului, a realului împotriva ideologiei. Premonitoriu, piesa scrisă în anii '20 se confundă cu un proces făcut „ideologiei" ce avea, după Rusia, să se abată asupra României. De n-ar fi să alegem decît o replică dată de Danton lui Robespierre:

„Tu ai o inteligenţă ciudată, Robespierre, dar nu ştiu cum, e prea, prea geometrică... A mai fost, în Antichitate, un om cu inteligenţa geometrică... Era un uriaş.

Avea un pat şi prindea pe trecători, pe care îi măsura cu patul lui... Pe cei mai scurţi decît patul îi întindea pînă la măsură... pe cei prea lungi, îi scurta de picioare. Nu măsura poporul francez cu patul ideilor tale... Robespierre..."

Partidul a luat deci locul lui Procust, şi pentru a contribui la „dreapta reabilitare" a lui Robespierre în chiar piesa scrisă împotriva lui de Camil Petrescu, nu i-a mai rămas decît să intervină în text. Un comentariu nu i-a fost de ajuns. Pînă şi conformul Radu Popescu, supusul Radu Popescu, trîmbiţaşul de ordine Radu Popescu deplînge procedeul: s-au introdus în gura lui Robespierre replici „mai lungi şi mai scurte", cu scopul de a-l înfăţişa ca pe un om capabil de „sentiment", s-a alterat, prin adaosuri, textul original,au fost trecute replici din gura unui personaj în gura altuia, au fost modificate replici. Adică s-a mers mai departe ca oricînd în dispreţul faţă de opera literară. Pînă şi în plin realism socialist, cînd toţi clasicii erau sfîrtecaţi, s-a încumetat cineva să adauge o strofă la un poem de Eminescu, un paragraf pentru a-l obliga pe Bălcescu să scrie ceea ce nu scrisese?

În astfel de condiţii nu înţelegem prea bine de ce spectacolul de la Naţional n-a fost intitulat *Robespierre* de Horea Popescu pe o idee de Camil Petrescu. Acest autor care scria tratate pentru a-şi apăra o virgulă n-a fost de fapt doar ghilotinat pe scena Naţionalului. Asemenea execuţii, la urma urmei neechivoce, erau bune pentru revoluţiile trecutului. La vremuri noi, şi la „om nou", metode noi. Camil Petrescu, dacă înţelegem bine, a fost pus să-şi facă — post-mortem — autocritica în propria sa piesă. Să colaboreze cu procurorii propriului său text.

Unul dintre aceşti procurori s-a însărcinat şi cu execuţia capitală a piesei din punct de vedere estetic.Deoarecc dacă n-am fi ştiut că regizorul este Horea Popescu, n-am fi dat poate cu totul crezare spectatorilor atît de înfioraţi de agitaţia, ţipetele şi forfota ce domnesc pe scenă, contrazicînd nu numai indicaţiile scenice ale autorului, dar şi esenţa teatrului său care este dramă „în conştiinţa pură", interiorizare dusă pînă la limita incomunicabilităţii. Dar îl cunoaştem pe Horea Popescu de cînd a venit, acum cîţiva ani, la Teatrul Naţiunilor de la Paris cu o *Coana Chiriţa* de

music-hall. Am înţeles atunci că între un astfel de meşteşugar specializat în costumarea plăieşilor şi domnitorilor aducînd pîinea şi sarea plecăciunii lui Nicolae Ceauşescu în turneele lui prin ţară în căutare de strămoşi şi filiaţii, între acest organizator de reconstituiri de almanah şi scena oricărui teatru demn de acest nume există un divorţ iremediabil. Un critic parizian rezuma atunci impresia generală scriind: „împins pînă la un asemenea punct, cabotinajul nu mai e teatru, e pur şi simplu guignol". După Alecsandri şi Tudor Muşatescu, acestui „guignol" i-a căzut victimă acum Camil Petrescu. Ştiu, pentru a fi lucrat cu el în seminarul său de regie experimentală, lupta lui de fiece clipă împotriva retoricii, a ţipătului, a ticurilor actoriceşti acoperind vidul gîndirii şi trăirii prin gesturi convenţionale, prin agitaţie sterilă, prin imitaţie. În lupta sa tensionată pentru autenticitate (îi sacrifică pînă şi dicţiunea, tensiunea nervoasă a actorului, adevărul trăirii urmînd, în ochii lui, să înlocuiască chiar şi inteligibilitatea textului), Camil Petrescu a dăruit scenei româneşti cel puţin o actriţă — în cazul acesta ar fi mai just să spunem o artistă — pe măsura patetismului alb, a lucidităţii îngheţate de propria sa pasiune, pe Maria Botta. O soartă piezişă l-a făcut acum victima lui Horea Popescu, într-un teatru ca acela românesc dispunînd de regizori de talia unor Lucian Pintilie, Penciulescu, David Esrig, Ciulei, în stare să se măsoare cu *Danton*, dînd spectacolului ce e al spectacolului, dar înţelegînd că, dincolo de el, nu e dramatică — cum spunea Camil Petrescu — decît „confruntarea între sferele conştiinţei pure, iar intensitatea dramatică este în funcţie de amploarea acestei sfere şi de orizontul ei de cunoaştere".

S-ar putea ca această soartă piezişă, Camil Petrescu să şi-o fi anticipat singur semnînd sub realismul socialist un roman şi o piesă de teatru vlăguite de orice substanţă şi îndepărtînd astfel de textele lui esenţiale marea generaţie de regizori ivită prin 1960 şi ceva. Camil Petrescu n-a montat el însuşi *Danton* fiindcă n-a descoperit un actor demn de un astfel de rol. Dar şi pentru că era dezgustat de mediocritatea revistelor de specialitate ce-l atacau, dar şi pentru că acest director de actori de o calitate cum rar am mai întîlnit n-avea ceea ce se numeşte o viziune scenică.

În lucrul cu actorii, se apropia de delirul exigenței de pe foaia albă a lui Mallarmé sau de tăcerea lui Webern; decorurile, costumele, organizarea spațiului scenic le lăsa însă pe seama celui mai oarecare, celui mai plat realism. De abia acum există regizori români îmbinînd direcția de actori cu metamorfozarea prin imaginar a scenei. Dar scena nu le aparține lor, ci lui... Horea Popescu.

Noocratul Camil, husserlianul Camil, căutînd în teatru realizarea dramelor efective „de luciditate în pasiune și de patetic în plenitudinea conștiinței", aterizînd acum în iarmarocul Coanei Chirița, în mediocritatea de veselă mahala a lui Horea Popescu, și ajutat de puținii la minte și bogații la sloganuri să-și corecteze gîndirea la lumina tezelor de partid, ce deriziune putea să fie mai deplină?

**19 martie 1975**

Nu știm dacă unele ambasade române din Occident primesc ordinul expres să deservească „prestigiul" țării pe care, în principiu, ar trebui s-o reprezinte, dar de foarte multe ori inițiativele și reacțiile diplomaților comuniști români acreditează o asemenea ipoteză. Ne amintim, de pildă, cum, retrăgîndu-se cu scandal de la Tîrgul Cărții de la Frankfurt, delegația oficială românească a contribuit, acum cîțiva ani, la lansarea romanului lui Paul Goma *Ostinato*, împotriva publicării căruia, în Germania Federală, voia tocmai să protesteze. Mai puțin spectacular, deoarece Colocviul Eminescu din luna martie la Sorbona a fost astfel organizat încît să se petreacă într-o cvasiclandestinitate, Ambasada României de la Paris s-a acoperit de ridicol, amenințînd să retragă delegația de profesori venită din țară și s-o retrimită repede înapoi, fiindcă la ședința inaugurală din Amfiteatrul Liard, pe toate băncile fuseseră depuse manifeste ale Asociației Francezilor de Origine Română deplîngînd cenzurarea lui Eminescu în România și citînd din articolele sale politice unele pasaje privind Basarabia și pe ruși.

De fapt, toate precauțiile fuseseră luate de ambasadă și, din nefericire, în parte și de Sorbona, spre a transforma acest colocviu, dintr-unul care ar fi trebuit să dea

seama despre exegeza eminesciană în ţară şi în străinătate într-o vagă manifestaţie folclorico-provincială şi îngrădită de cenzură, în general comunicările nedepăşind nivelul unor profesoraşi din cine ştie ce ungher de provincie de pe vremuri (şi încă!).

De vină a fost, în primul rînd, selecţia participanţilor. Erau absenţi de la colocviu nu numai eminescologi străini de valoarea unei Rosetta del Conte, dar şi specialişti ai poetului din ţară sau critici: Eugen Simion — anunţat, în ultima clipă n-a primit viza de ieşire —, Constantin Noica, Ion Negoiţescu, Marin Bucur, Augustin Z. N. Pop, D. Murăraşu etc. etc. În schimb, au fost invitaţi şi prezenţi, dintre românii din străinătate, doar doi colaboratori activi cu Bucureştiul: Octavian Buhociu şi Ion Miloş. Cine i-a auzit sau citit o dată ştie prea bine că nu ei ar fi putut susţine onorabil o dezbatere. Iar din ţară, în marea majoritate, nişte „profesori" care, judecînd după nivelul comunicărilor, n-au nimic de-a face nici cu Eminescu, nici cu universitatea.

Dacă ceva a putut fi totuşi salvat, a fost prin intervenţiile cîtorva participanţi: Gheorghe Bulgăr şi doi lectori români din străinătate: Ion Pop, de la Sorbona, (despre Eminescu şi avangarda românească) şi Mihai Zamfir, de la Lisabona, cu un succint, dar extrem de interesant „mit eminescian".

Atunci cînd nu justifică cenzura sau nu contribuie — cum face în vremea din urmă în România — la întoarcerea spre Gherea, Zoe Dumitrescu-Buşulenga este totdeauna prezentabilă. Fără a fi în nici un fel specialistă a lui Eminescu — ceea ce face de neînţeles faptul că i se încredinţase conducerea defunctei, azi, catedre Eminescu —, Zoe Dumitrescu-Buşulenga a ţinut o comunicare agreabilă: inteligentă, vie, fără pretenţii ştiinţifice.

N-am citit cartea lui George Munteanu despre Eminescu, dar din cronicile apărute în România aveam impresia că aportul său ar fi fost cel puţin interesant. O beţie de cuvinte savante a desfigurat însă comunicarea sa la Sorbona pînă la a-i da un aspect vag caragialesc, accentuat şi de faptul că, în final, George Munteanu a arătat, de la catedră, plocoanele pe care le adusese Sorbonei, nu numai propria-i carte, dar şi şerveţele şi diverse

obiecte de artizanat. Deasupra capului său, dintr-un tablou imens, Richelieu zîmbea parcă dispreţuitor, privind la asemenea moravuri balcanice transplantate într-o Sorbonă unde altădată românii ştiuseră să nu se facă de rîs. Cînd ne gîndim că de la o catedră asemănătoare altădată vorbea Iorga, măsurăm şi mai bine starea de plîns în care a ajuns Universitatea românească. Cum a putut decădea în aşa hal? ne întrebam, asistînd la intervenţiile unor Marcea, Păcurariu şi Ion Diaconescu.

Un bun elev de clasa a 8-a de pe vremuri n-ar fi vrut să semneze comunicarea lui Marcea, un elev mediocru de clasa a 5-a pe a lui Păcurariu şi nici un elev, din nici un liceu românesc pe aceea a lui Ion Diaconescu.

De fapt, funcţiile lui Ion Diaconescu la facultatea de la Bucureşti numai universitare nu sunt. Şi în numele lor este trimis la Paris, luînd probabil locul unui coleg mai puţin agreat de „organe". Ion Diaconescu n-are complexe faţă de „colegii" săi. Nici nu-i ascultă. Cînd un altul prezintă o comunicare, stă de vorbă, în bancă, aşa cum alţii o fac la cafenea, lipsit total de cuviinţă. Dacă Ion Diaconescu n-ar vorbi decît în bancă, n-ar fi grav. Din păcate, el a făcut-o şi de la catedră. În limba română. A ales — ne-a spus el — limba română şi nu cea franceză, din două motive: avea de citat din Eminescu şi voia ca studenţii francezi să audă cum se vorbeşte azi la Bucureşti. Drept care, ne-a oferit imediat clişeul inevitabil cu „multilateral dezvoltat". Adevăratul motiv este probabil că nu ştie, în ciuda lunilor petrecute mai de mult ca lector la Sorbona, să vorbească curent franţuzeşte. Nu e într-adevăr obligatoriu ca un român, chiar la Sorbona, să mînuiască bine limba franceză. Dar, atunci cînd prezinţi o comunicare despre Eminescu filolog şi lingvist, ar fi mai bine să nu dovedeşti că în materie de limbă românească cunoşti îndeosebi sloganurile introduse în această limbă.

În România, s-a văzut în acest colocviu o dovadă a „universalităţii" lui Eminescu. De altminteri, în climatul de total irealism din cultura română recentă, „universalitatea", devenită un clişeu tot atît de frecvent ca şi „prestigiul peste hotare", înglobează tot ce e suflare literară, de la Zaharia Stancu la Ion Brad. Dar dacă despre aportul „universal" al acestora ne îngăduim să rîdem, nu astfel se

petrec lucrurile cu Eminescu. El ar fi meritat să fie universal şi nu este. Prizonier al limbii pe care a creat-o (în cele mai bune traduceri în limba franceză, Eminescu nu mai e decît un sub-Lamartine), Eminescu e ignorat, nereprezentînd, pentru oamenii cultivaţi din Occident, decît un nume într-un dicţionar. În afara ţării, nu-l cunosc decît specialiştii limbii române, universitarii. De aceea, astfel de colocvii pot fi interesante cu condiţia să ia parte la ele eminescologi serioşi, iar nu profesoraşi improvizaţi cărora fidelitatea pe linie de partid le ţine loc de cea mai elementară cultură. Iată de ce colocviul de la Sorbona a oscilat între ridicol şi o imensă tristeţe.

S-ar fi putut evita şi dezolarea de a vedea cum, în inima Parisului, un colocviu Eminescu n-a reunit decît cincizeci-şaizeci de persoane — o bună parte sosind din România — fie umplînd o săliţă de seminar, fie lăsînd pe trei sferturi gol un amfiteatru. Aspectul confidenţial ar fi fost eludat anunţîndu-se colocviul dinainte. Dar de teamă ca românii din Paris să nu evoce opera cenzurată a lui Eminescu în ţară — ceea ce, după cum am văzut, s-a întîmplat totuşi —, nici o publicitate n-a fost acordată colocviului; doar în timpul desfăşurării lui a apărut în *Le Monde* un articolaş al unui slujitor al ambasadei române, Alain Bosquet, care s-a făcut cunoscut marelui public înjurîndu-l pe Soljeniţîn şi, pentru a nu părăsi sfera rusească, l-a prezentat pe Eminescu drept... un Puşkin român!

„Eminescu după Eminescu" — aşa fusese anunţat colocviul de la Sorbona. Am constatat din desfăşurarea lui de ce ar fi meritat un alt titlu, infinit mai exact: „Eminescu *fără* Eminescu". Absent deci de la Paris, cenzurat în ţara lui, Eminescu împărtăşeşte azi soarta lui „biet român săracul": „înapoi tot dă ca racul"...

**15 aprilie 1975**

Am citit o parte din cronicile apărute asupra romanului lui Marin Preda *Delirul*, şi-mi pare rău că nu pot participa la entuziasmul cvasigeneralizat (un alt fel de „delir").

În primul rînd, pentru că *Delirul* dovedeşte imposibilitatea de a se publica un roman de istorie modernă în condiţiile actuale din România.

Deplîng optimismul ce l-a îndemnat pe Marin Preda să creadă că se poate, cu preţul unor anumite concesii, scrie totuşi esenţialul asupra unei perioade pe care contextul românesc actual te obligă s-o prezinţi cu atîtea trunchieri, încît devine de nerecunoscut pentru martorul sau istoricul dispunînd de întregul adevăr. Probabil că oricine, în locul lui Marin Preda, ar fi fost supus aceloraşi riscuri. Dar atunci se pune întrebarea: de ce le-a luat?

Două posibilităţi pentru un autor în faţa unui eveniment istoric: prima este să se limiteze la viziunea unui martor din acea vreme. Aceasta pare a fi, pentru o bună parte din *Delirul*, şi opţiunea lui Marin Preda. Surprinzînd pe legionari în faza dinainte de rebeliune şi în timpul ei şi descriindu-i ca pe nişte „nebuni", „criminali" şi „sadici" (dar uitînd să descrie şi amploarea represiunii dezlănţuite de generalul Antonescu — aproximativ 800 de legionari arestaţi), autorul ne dă un tablou sîngeros şi ne întrebăm, la aproape 35 de ani de atunci, după ce vinovaţii, mai puţin vinovaţii şi chiar nevinovaţii au plătit şi răs-plătit, în toate închisorile ţării, dacă n-ar fi mai interesant, şi în orice caz mai obiectiv, să întreprinzi, în sfîrşit, o analiză a acestei mişcări, nelimitînd-o la explozia rebeliunii.

Să spunem însă că autorul nu vrea să deschidă o perspectivă istorică, ci să reînvie psihologia unui martor al evenimentelor fără alt orizont decît acela al clipei trăite. Cum se face atunci că, deodată, comuniştii dobîndesc o importanţă total inexistentă în acea vreme? La Jilava, în romanul lui Marin Preda, comuniştii sunt singurii care nu pier ucişi de legionari, nu pentru că fiind o cantitate neglijabilă din punct de vedere politic au fost uitaţi sau găsiţi neinteresanţi, ci pentru că îi apărau... soldaţii români! De ce pe ei, de ce *doar* pe ei? Şi dacă ne situăm, într-adevăr, în optica acelui trecut, ce sens poate avea lunga descriere a tînărului comunist dus, din post în post, de jandarmi, cînd n-a fost decît un fapt divers neobservat? Numai *acum*, cînd tînărul de pe vremuri s-a transformat în stăpînul ţării (Nicolae Ceauşescu), faptul nu numai că e înregistrat, dar devine de-a dreptul legendar — şi Marin Preda îl tratează ca atare. Fragmentul acela nu este privit prin optica zilelor de *azi*? Şi nu pătează iremediabil romanul?

De o parte deci faţa albă a istoriei — nişte „revoluţionari" neavînd decît defectul de a nu fi existat în realitate: comuniştii; de altă parte, alţi revoluţionari — faţa de infern a istoriei, un infern fără nuanţele cercurilor danteşti: legionarii.

Între ei, un general Antonescu necaricaturizat, dar pe care nu înţelegi de ce l-a susţinut atîta lume cînd a aruncat România în război alături de nemţi. Nu ni se spune, şi nu putea să ni se spună, că în urma pactului Ribbentrop-Molotov din 23 august 1939, ducînd la împărţirea Poloniei între nemţi şi ruşi, Uniunea Sovietică a adresat României, la 26 iunie 1940, un ultimatum reclamînd Basarabia şi Bucovina de nord. Ştiind că nu mai e nimic de făcut (regele fusese avertizat de von Killinger că Hitler îşi dăduse acordul pentru această anexare), Consiliul Coroanei, reunit la 27 iunie, acceptase. Apoi, la 30 august, în urma Dictatului de la Viena, fusese cedat şi Ardealul de nord ungurilor, iar la 7 septembrie, bulgarii obţinuseră în Dobrogea restabilirea frontierelor din 1912. În *Delirul* ni se vorbeşte mereu de sfîrtecarea ţării, pomenindu-se numai de Transilvania. Abia după dezlănţuirea războiului, Basarabia va fi evocată aluziv — şi nu e puţin lucru — într-un cîntec de luptă şi într-o convorbire a eroului central cu un general. Dacă intrarea României în război n-a fost prost văzută de populaţie, e tocmai din pricina Basarabiei şi Bucovinei de nord. Cum poţi scrie un roman istoric neţinînd seama de motivările intrării unei ţări în război?

Dacă pînă aici răspunzătoare de eşecul *Delirului* ca roman istoric a fost configuraţia politică actuală, de felul în care este prezentat Iuliu Maniu e răspunzător direct autorul, pretinzînd că acela care a murit ca un martir în închisorile comuniste (oricît ne-am feri de cuvintele mari, acesta este termenul exact, martir) n-ar fi plătit astfel îndîrjirea de a se opune rusificării României, ci faptul că ar fi făcut în 1937 o alianţă electorală cu legionarii. Marin Preda îşi asumă astfel păcatul moral de a ponegri una dintre cele mai integre figuri politice ale României democratice, cum şi pe acela de a falsifica datele istorice, deoarece nu acesta a fost motivul condamnării şefului naţional-ţărănist. Marin Preda nu precizează, mai întîi, că

era vorba doar de un pact de *neagresiune* pe timpul alegerilor (la care aderaseră de altminteri şi Argetoianu şi George Brătianu) şi de supraveghere a libertăţii acestor alegeri, iar nu de unul pentru un viitor guvernămînt.

Din neştiinţă probabil, Marin Preda mai ia şi un altfel de risc. Deoarece înaintea altor alegeri, cele din 1946, comuniştii au semnat şi ei un pact secret cu legionarii, conform căruia legionarii se angajau să nu participe la alegeri, să nu voteze cu partidele istorice, să se autodizolve ca organizaţie politică, iar partidul comunist să elibereze pe toţi legionarii, fie că se aflau în lagăre, unde fuseseră vîrîţi după 23 August, fie în închisori, unde fuseseră băgaţi de generalul Antonescu. Că acest pact n-a fost respectat pînă la sfîrşit, nici de o parte, nici de alta, e adevărat, dar el a existat, iar tratativele au fost duse din partea comuniştilor de Nicolski, Teohari Georgescu, Ana Pauker, şi din partea legionarilor de Pătraşcu, Victor Negulescu şi Nistor Chioreanu. În acea epocă, partidul comunist era pe jumătate la putere, şi legionarii, în bună parte, la dispoziţia lui (în închisori şi lagăre). Comuniştii cunoşteau foarte bine mişcarea legionară şi totuşi n-au şovăit să facă un astfel de pact. Cum să-i reproşezi atunci lui Iuliu Maniu pactul din 1937? Cum să pretinzi că acesta e singurul şi, după Marin Preda, *justificatul* motiv al morţii lui Maniu în închisorile comuniste?

Citind într-un articol consacrat *Delirului* că romanul descrie „cea mai neagră perioadă din istoria naţională" — e vorba de rebeliunea legionară şi de intrarea României în război împotriva Rusiei —, nu ne putem împiedica să ne punem o întrebare absurdă, deoarece îi ştim dinainte răspunsul: criticul acesta n-a trăit în ţară în tot timpul stalinismului?

În memoriile ei intitulate *În pofida oricărei speranţe*, Nadejda Mandelstam, soţia poetului rus mort în lagărele staliniste, Ossip Mandelstam, evocînd trecerea de la ororile războiului civil rusesc la „ordinea" de tip orwellian instaurată de Stalin, scrie: „Trebuie să fi trăit viaţa noastră pentru a înţelege acest adevăr: atîta vreme cît mai găseşti cadavre pe străzi şi pe drumuri, viaţa mai este posibilă. Atîta vreme cît o femeie mai poate să-şi caute bărbatul pe străzile oraşului său, viaţa mai păstrează ceva

omenesc. Dar o dată ce această femeie e nevoită să meargă la lucru, să-şi pună roşu pe buze (adică să-şi ascundă durerea pentru a nu fi remarcată), viaţa nu mai este cu putinţă."

Criticul român n-a trăit această viaţă? N-a văzut oameni dispărînd, cu miile, fără urmă, în închisorile staliniste, în timp ce femeile, cînd nu erau închise şi ele, trebuiau să mimeze indiferenţa, uneori să meargă pînă la divorţ, pentru a-şi păstra lucrul şi a-şi creşte copiii? N-a auzit de aceşti copii care nu puteau face studii superioare, ca fii ai unui duşman de clasă? N-a asistat la minciuna cotidiană, la entuziasmul obligatoriu faţă de un regim ce-şi făcea din crima ascunsă de aparenţele ordinei o îndeletnicire cotidiană? N-a participat în nici un fel la acea dedublare a personalităţii determinînd-o pe Nadejda Mandelstam să spună, ca Pasternak, că al doilea război mondial fusese, cu tot cortegiul lui de orori de crime, de nelegiuiri, resimţit ca o uşurare, deoarece — citäm din Nadejda Mandelstam — el „liberase oamenii de dedublarea caracteristică a vieţii în timp de pace"? Sau dacă era prea tînăr pe atunci, n-a cunoscut el martori, n-a auzit povestindu-se, n-a luat act nici măcar de reabilitări, pentru a afla că din istoria naţională a României, totuşi atît de fertilă în nenorociri de tot felul, ocupaţia sovietică a fost „perioada cea mai neagră"?

Şi dacă un alt scriitor îl numeşte pe Marin Preda, în urma lecturii *Delirului*, „fiu al memoriei şi moralei", nu suntem obligaţi la o rectificare? Marin Preda n-ar merita o astfel de denumire decît în ziua în care ar reda memoriei tocmai această lungă domnie a refuzului de memorie care a fost stalinismul. Amnezia ce acoperă stalinismul e încă eficace şi despre ea spunea tot Nadejda Mandelstam că trebuie învinsă. Că a o învinge e problema numărul unu, că atîta vreme cît acest trecut nu va fi înţeles, nu se poate nutri nici o speranţă. Şi adăuga: „Oh, cum supraveghez destinul omului care a îndrăznit să vorbească destul de tare!" Omul acesta este Soljeniţîn. Lui i se potriveşte denumirea de „fiu al memoriei şi al moralei" şi ştim cu ce preţ a plătit-o.

Romanul lui Marin Preda e în primul rînd o sfidare a memoriei şi un eşec moral. Dar să privim *Delirul* şi din

punct de vedere estetic. Îmbinarea planurilor din *Delirul* nu ni se pare, cum s-a afirmat ditirambic în presa literară din ţară, că-l face pe autor să urce o treaptă, mutîndu-l în alt registru, înnoitor.

Care romancier, în secolul al XX-lea, dacă e credincios formulei realiste, n-a visat să scrie un *Război şi pace*? Numai că indiferent de tot ce am spus pînă acum despre imposibilitatea de a publica un roman istoric în România din pricina tabuurilor cenzurii ideologice, independent de aceste circumstanţe extraestetice, trecerea dintre planuri în *Delirul* nu ni se pare reuşită. Aproape ori de cîte ori Marin Preda vede evenimentele prin ochii eroului său, Ştefan, un băiat venit de la ţară şi cucerindu-şi locul în capitală cu o rapiditate ce ţine de miracol, tonul este convingător. După cum convingător, chiar dacă uneori minor, rămîne el atunci cînd apare pe scenă un personaj sau altul din tribul Moromeţilor. În treacăt fie spus — se poate afirma şi repeta că la Marin Preda lucrurile se petrec exact invers ca în literatura română de pînă la el: ţăranii sau cei care sosesc de la ţară la oraş au dreptul la complexitate psihologică, în timp ce orăşenii get-beget — specie pe care Marin Preda continuă parcă s-o vadă cu o curiozitate de zoolog şi cu distanţa implicată de o astfel de curiozitate — n-au dreptul decît la albul şi negrul unui desen dubios. Nici secretarul de redacţie Niki, nici patronul ziarului, nici Luki n-au relieful Ioanei de la ţară, al lui Paraschiv şi al lui Achim, ca să nu mai vorbim de Ştefan, prin care s-ar părea că autorul urmăreşte propriul său proces de transplantare şi o face fără greş. Lucrurile se complică şi mai mult cînd, începînd să limiteze evenimentele la felul cum sunt trăite de personajele fictive, autorul — ca un *deus ex machina* — aduce pe scenă personaje istorice, Hitler sau generalul Antonescu. Ştim că procedeul a mai fost întrebuinţat, dar el nu ne-a convins niciodată, nici acum cînd scenele şi discuţiile alese de autor par a avea oarecare temei istoric (se vede imediat că Marin Preda a citit unele cel puţin din studiile despre Hitler), şi verosimilitate psihologică.

*Delirul* pare scris pe trei planuri. Primul, un tablou colorat în care se mişcă Ştefan şi personajele Moromeţilor. Al doilea, în tuş: bucureştenii de baştină, cu cît mai

sus pe scara socială, cu atît mai şterşi. Şi, în sfîrşit, desenul cu creionul pentru personajele istorice. Cînd autorul meditează asupra lor ca motor al istoriei, convinge. Dar nu punînu-le în scenă. L-am fi vrut pe Ştefan erou stendhalian, căutînd zadarnic la Waterloo bătălia, clipa cînd se săvîrşeşte istoria, şi incapabil din unghiul lui limitat să îmbrăţişeze evenimentul (ceea ce Ştefan şi este, la un moment dat, dar numai pe front), iar nu mereu suplinit de autor, explicîndu-ţi, ţie cititor, ceea ce Ştefan nici nu poate vedea, nici pricepe încă.

Iată de ce nu putem pretinde, cum o face Cezar Ivănescu, că „acest prim volum al *Delirului* echivalează în opera lui Marin Preda cu descoperirea balzaciană a unităţii integritoare a «comediei umane»".

Pe planul — cel mai delicat — al adevărului, *Delirul* nu numai că nu poate da seama despre „tragedia umană" care a fost istoria recentă pentru români, dar o şi istoricizează tendenţios. Pe plan estetic, Marin Preda îşi pierde suflul sechestrat — se vede — de *Moromeţii*. Iar pe plan moral, e singurul romancier de talent care introduce elogiul lui Ceauşescu în operă.

Paradoxal, acest triplu eşec se transformă —datorita nebănuitelor căi ale unei mitologii ad-hoc — într-un fel de „malentendu" naţional, ba chiar internaţional. A fost de ajuns ca *Delirul* să fie atacat de o revistă sovietică pentru ca Marin Preda să devină scriitor neconformist. Exact în momentul cînd a făcut cele mai grave concesii. Ironia e şi ea, în felul ei, un ... delir!

**27 aprilie 1975**

Volumul al II-lea din memoriile Nadejdei Mandelstam (*Contre tout espoir*, trad. franceză la Gallimard) confirmă revelaţia primului tom: literatura rusă şi conştiinţa nu numai rusă au dobîndit în această femeie de peste 70 de ani, trăind în Uniunea Sovietică şi cărţile neapărîndu-i decît în Occident, un martor şi un scriitor. Darul scriitorului se împleteşte în aşa fel cu luciditatea şi acuitatea judecăţii martorului, încît o putem situa pe Nadeja Mandelstam printre vocile cele mai profunde ce ne-au sosit din

Răsărit. Alături probabil de Soljeniţîn şi nu cu mult mai prejos de el, de care o apropie şi viziunea asupra Rusiei, şi lecţia radicală trasă din evenimentele trăite şi suferite.

Şi totuşi Nadejda Mandelstam a vrut mai puţin sau cu totul altceva:

„Sunt o văduvă care nu şi-a înmormîntat soţul, şi-mi îndeplinesc astfel datoria faţă de un mort cu un număr matricol la picior, gîndindu-mă la el şi plîngîndu-l, dar fără lacrimi, deoarece aparţinem generaţiei ce nu cunoaşte lacrimile. Mă aştept în orice clipă să mi se confişte notele. Nu le voi da de bunăvoie. Ele nu vor putea fi luate decît o dată cu mine. Dacă acest lucru se va întîmpla, voi înceta s-o invidiez pe Antigona."

Întîlnindu-se, fără a-l fi citit, cu Thierry Maulnier (el scrisese că într-un regim comunist nimeni nu mai poate spera să fie Antigona), Nadejda Mandelstam completează astfel tabloul Rusiei staliniste:

„Milioane de posibile Antigone se ascundeau... mergeau la lucrul lor şi nu numai că nu îndrăzneau să-şi înmormînteze morţii, dar nici măcar să şi-i plîngă. Imediat ce-ar fi plîns, o astfel de femeie şi-ar fi pierdut postul şi ar fi murit de foame."

Dar fiecare dintre aceşti morţi fără mormînt, fiecare dintre exterminaţii Arhipelagului Gulag îşi are de spus cuvîntul. În ce-l priveşte pe Ossip Mandelstam, poetul mort — se crede, nebun, într-un lagăr de concentrare în 1938 —, el şi l-a spus prin Nadeja Mandelstam. Ea nu mai are de ce s-o invidieze pe Antigona. I-a păstrat versurile în anii cînd descoperirea lor ar fi putut s-o ducă şi pe ea în lagăr, le-a păstrat împreună cu Anna Ahmatova, pînă ce poemele au început să circule în Uniunea Sovietică în samizdat şi să fie publicate şi în străinătate. (Primele trei volume din operele complete ale lui Ossip Mandelstam au apărut în limba engleză în 1966.) Apoi, Nadeja Mandelstam a scris, făcînd să parvină în Occident, aceste amintiri care ţes din viaţa poetului adevărul. Un adevăr ce-l face pe Ossip Mandelstam să pătrundă în propria sa legendă.

Primul volum a avut deci un singur scop. Al doilea îi slujeşte Nadejdei Mandelstam să redea existenţei sale un sens.

Reflectînd asupra propriei sale experienţe, Nadejda Mandelstam va căuta să-şi refacă personalitatea. Nu din egocentrism, personalitatea fiind, după ea, cu totul opusă egocentrismului, şi nerealizîndu-se decît dacă este păstrătoare a marilor valori. Pentru Nadejda Mandelstam, atrofia personalităţii din pricina anulării legăturilor sociale a reprezentat marea boală a comunismului. Din moment ce întreaga cultură europeană a avut la origine doctrina creştină a valorii individului — şi Nadejda Mandelstam o reaminteşte —, unul din principalele puncte de ruptură ale comunismului, încă din anii 1920, a fost tocmai transformarea individualităţilor în nişte *unităţi* înregimentate, dar în acelaşi timp izolate unele de altele. Şi aici Nadejda Mandelstam se întîlneşte — tot fără s-o fi citit, foarte probabil — cu Hannah Arendt, care definea sistemul totalitar prin atomizarea societăţii obţinută graţie *denunţului* devenit sistem de guvemămînt şi arestării inocenţilor. Atomizarea societăţii a caracterizat Rusia stalinistă, originea acestei boli a secolului trebuie însă căutată mai înainte. Ca şi Ossip Mandelstam, care, pe vremea cînd era copil, la cinci ani, a început să plîngă auzind pentru prima oară cuvîntul *progres*, de parcă presimţea ceva foarte supărător în această noţiune, ca şi Soljeniţîn, Nadejda Mandelstam se întoarce departe în timp; totul a început pentru ea atunci cînd desacralizarea universului a dus la divinizarea omului, cînd gîndirea s-a despărţit de religie. O primă treaptă — în secolul Luminilor. Iar ceea ce secolul Luminilor n-a făcut decît să schiţeze, secolul al XIX-lea l-a anunţat şi mai clar.

Pentru Nadejda Mandelstam, tot asemenea lui Soljeniţîn, nu există „om fără conştiinţă religioasă, religia legînd oamenii între ei, şi civilizaţia născîndu-se din această uniune". E deci logic ca atunci cînd legătura este ruptă, terenul să fie pregătit pentru fărîmiţarea societăţii. Izolării unui om faţă de altul îi corespunde izolarea unei ţări întregi faţă de restul omenirii. Orice nume s-ar da acestei izolări, de la naţionalism la înrădăcinarea în pămîntul natal, pentru Nadejda Mandelstam ea reprezintă un semn de boală:

„Poliţiştii şi despoţii mizează totdeauna pe particularismul naţional, e o idee facilă ducînd la izolare şi la

ruptură. Într-o lume închisă, ura faţă de gîndire este inevitabilă şi instrucţia scade totdeauna în mod catastrofic. Izolarea este sărbătoarea semiinstrucţiei, a neîncrederii, a fricii şi a nefericitei răbdări. Noi am fost martorii rupturii. Şi ce ne-a adus această ruptură, dacă nu sărăcirea fizică şi spirituală?"

Rezultatul rupturii este cu adevărat un om de tip nou, lipsit de memorie şi deci de simţul realului, slujindu-se, oricînd trebuie să se exprime oficial, de o limbă fosilizată în clişee ideologice, şi deci fără acces la gîndire, practicînd dedublarea personalităţii — din care doar războiul îl va salva pentru un timp (Nadejda Mandelstam, ca şi Anna Ahmatova, ca şi Boris Pasternak au respirat în timpul războiului tocmai fiindcă el pusese capăt duplicităţii) —, un om supus, ruşinat, docil şi răbdător. Întreaga Rusie este, scrie ea, vinovată de această metamorfoză:

„Am fost o turmă, şi am acceptat să paştem. Din nefericire, acest lucru nu ne-a salvat: mieii nu sunt numai tunşi, ei mai sunt şi înjunghiaţi."

Culpa e în primul rînd a inteligheţiei. Din extrema severitate a verdictului, Nadejda Mandelstam nu se exclude pe sine, cu toate că n-a fost niciodată altceva decît o victimă, n-a aderat la ideologia zilei şi n-a participat în nici un fel la putere, nenumărîndu-se nici printre privilegiaţii scrisului la comandă, nici printre funcţionarii arbitrarului. La începutul secolului s-a simţit doar atrasă de nihilismul inteligheţiei ruseşti şi nu şi-o poate ierta. E curios cum în acest secol în care ideologii totalitari şi călăii, profitorii şi privilegiaţii, prostituaţii cuvîntului şi denunţătorii au ignorat aproape sistematic remuşcarea, cei care au luat uneori asupra lor păcatele tuturor au fost victimele cele mai curate: Nadejda Mandelstam, de pildă, sau Soljeniţîn. Ca şi cum tocmai această curăţenie ar implica ceea ce opacitatea crimei interzice celorlalţi: privirea limpede spre rădăcinile răului.

Şi Nadejda Mandelstam se întreabă:

„Oare un popor care a călcat în picioare şi a distrus atîtea generaţii obţinînd astfel ca omul să renunţe la gîndire şi să-şi piardă memoria... va putea vreodată să se

însănătoşească? [...] Ţara în care au fost exterminaţi oamenii timp de o jumătate de secol se teme să-şi amintească trecutul. La ce se poate aştepta o ţară a cărei memorie este bolnavă? Ce valorează omul dacă n-are memorie? Gîndirea uscată n-ar putea renaşte decît ieşind din această boală gravă al cărei diagnostic n-a fost încă pus. Dar pentru a pune diagnosticul, trebuie făcut bilanţul unei experienţe ce s-a întins pe o jumătate de secol. Aceasta este prima dintre datorii şi cea mai importantă. Dacă e dusă la capăt şi dacă viaţa mai dăinuie pe pămînt, se poate spera o renaştere a gîndirii. Atîta vreme cît trecutul n-a fost înţeles, ar fi zadarnic să nutrim vreo speranţă. [...] Trebuie vindecată amnezia. E problema numărul unu. Trebuie plătit pentru toate, fără de care, nu va exista viitor."

Martorii deci ar trebui să vorbească. Cum nu li s-a uscat limba-n gură de atîta tăcere? se întreabă Nadejda Mandelstam. Unii martori au şi ieşit la iveală. Făcînd, fără îndoială, aluzie la Soljeniţîn, Nadejda Mandelstam adaugă:

„Supraveghez destinul omului care a îndrăznit să vorbească destul de tare. [...] Cîţiva indivizi izolaţi, din milioane, şi-au regăsit spiritele şi întreabă ce s-a întîmplat în realitate şi cum de-am îngăduit o astfel de baie de sînge. O nouă zi a început poate, dar nu se ştie cît va mai ţine."

*Contre tout espoir* — titlu ambiguu: *În pofida* sau *Împotriva oricărei speranţe*? Nadejda Mandelstam e într-adevăr împotriva acelora care, incapabili să accepte răul cel de toate zilele, îşi fac din speranţa că nu se poate să nu fie mai bine un scut pentru lipsa de imaginaţie şi pentru laşitate. Dar, în acelaşi timp, „în pofida oricărei speranţe", s-a întîmplat totuşi acest miracol: o femeie, de-a lungul terorii, a trăit numai pentru a păstra amintirea unui poet, şi a izbutit să-i salveze versurile. O femeie a supravieţuit pentru a deveni ea însăşi memorie. Gîndirea nu i s-a închircit: judecata îi este lucidă, clară, implacabilă. Dar acest al doilea volum, ca şi primul, nu este o carte de sentinţe, iar istoria literară a Rusiei se îmbogăţeşte cu un nou şi mare scriitor.

## 8 iunie 1975

*Stejarul şi viţelul*, publicat acum în traducere franceză, este autobiografia lui Soljeniţîn de la apariţia lui *Ivan Denisovici* şi pînă la expulzarea lui din Uniunea Sovietică în 1974. O autobiografie, şi în acelaşi timp un manual de conştiinţă. Cum această conştiinţă n-a măcinat doar cîteva din temeliile ideologiei în U.R.S.S., dar a şi început să provoace mutaţii în elita intelectuală a Franţei, autobiografia devine exemplară. Şi ca atare, se cere mai puţin comentată, cît evocată. Începînd cu titlul, *Stejarul şi viţelul*. „În fiecare clipă cartea poate să se oprească — scrie în secret şi în Rusia, Soljeniţîn — sau să continue atîta timp cît ţine viaţa, atîta timp cît viţeluşul nu-şi va fi rupt gîtul tot dînd în stejar [...] Sau poate că stejarul va începe să se plece, să fie chiar doborît. O eventualitate puţin probabilă, dar pe care eu o admit."

Viţelul repezindu-se în stejar şi sperînd să-l doboare — metafora reflectă lupta lui Soljeniţîn, atît de disproporţionată, încît singurul fapt că a putut fi întreprinsă ţine de miracol. „Miracol" — termenul va reveni des sub pana lui Soljeniţîn: el se simte doar un „instrument" al lui Dumnezeu, neavînd socoteli de dat decît Lui, adevărului, şi milioanelor de dispăruţi în lagărele şi închisorile sovietice, în numele cărora vorbeşte, ca într-o uriaşă, mută, răstignită delegare de puteri. „Sabie bine ascuţită" în „mîna Celui Înalt", sabie ridicată împotriva „forţei impure", în acest fel şi cu aceste expresii se descrie şi se vede Soljeniţîn, scriitor desigur, dar datorînd totul nu literaturii, ci „ocnei" formatoare, şi lui Dumnezeu care i-a redat viaţa — vindecîndu-l de cancer — numai pentru a fi un martor ce-şi aminteşte de sensul dintîi al cuvîntului „martir", gata deci oricînd să sacrifice pentru adevăr o existenţă ce i-a fost doar „împrumutată". De-a lungul biografiei stăruie ca un fir roşu felul în care Soljeniţîn concepe rolul scriitorului în Uniunea Sovietică, unde — Dostoevski o presimţise — totul începe în subteran. Primul capitol al cărţii de altfel aşa se intitulează, „Scriitorul subteran": „A te coborî în subteran şi a dori nu ca lumea să te descopere, ci, dimpotrivă, să *nu* te descopere, iată soarta scriitorului din ţara noastră."

Tradiţia e rusească. Soljeniţîn aminteşte cum Ceaadaev îşi ascunsese manuscrisele, filă cu filă, în cărţile bibliotecii sale, cum, pînă azi, la 110 ani de la moartea sa, ele nu circulă încă tipărite. Cu astfel de perspective îşi începe drumul Soljeniţîn:

„Înainte de arestare [...] fără a mă gîndi prea mult, aveam înclinaţii spre literatură [...] un singur lucru mă preocupa: dificultatea de a găsi teme noi. E groaznic de închipuit ce fel de scriitor aş fi devenit dacă n-aş fi fost arestat. Dar o dată arestat, după vreo doi ani de închisoare şi lagăr, apăsat de data aceasta de multiplicitatea temelor, am înţeles şi admis [...] nu numai că nimeni nu mă va edita, dar că un singur rînd m-ar costa viaţa. Fără nici o ezitare, fără nici o dedublare, am acceptat destinul scriitorului rus de azi pentru care doar adevărul are preţ: trebuie scris doar pentru ca aceste lucruri să nu fie uitate, pentru ca, într-o zi, urmaşii noştri să le afle şi, atîta vreme cît voi trăi, trebuie să-mi smulg din cap acest vis: a fi editat."

Visul imposibil va fi deci înlocuit cu o idee fixă: cum să ascundă ce scrie. Încă din lagăr învaţă pe dinafară poeme şi chiar proză, apoi, o dată eliberat, începe ucenicia subteranului: scrie mărunt, pe hîrtie foarte subţire, dactilografiază, microfilmează, apoi distruge integral şi rapid — totdeauna prin foc — manuscrisul original, descoperă tainiţe la prieteni, îngroapă adînc în pămînt, iar microfilmele disimulate în coperte de cărţi le trimite în Occident, la singura adresă pe care o ştie: aceea a fiicei lui Tolstoi, într-o fermă din Statele Unite. Aşa au fost scrise: *Primul cerc*, *Ivan Denisovici*, scenariul *Tancurile cunosc adevărul*. În ajunul Anului Nou 1954, bolnav de cancer, se duce la Taşkent pregătindu-se să moară. Toate manuscrisele îi sunt îngropate. Şi, brusc, se însănătoşeşte. Atunci înţelege: „A fost un miracol al lui Dumnezeu şi viaţa ce mi-a fost dată nu mai e a mea... poartă în ea un *sens*."

La Riazan duce viaţa cenuşie a unui profesor de matematici. Cît mai retras: nici un prieten, ca să nu vadă nimeni ce se petrece în casă, nearătînd nici un interes pentru literatură, ca nimeni să nu bănuiască nimic. Cît mai „cuminte" din punct de vedere politic, să nu atragă atenţia asupra lui, un cetăţean sovietic model, docilitatea

întruchipată. Şi aşa scrie timp de doisprezece ani, senin. Îndoiala nu-l cuprinde decît în vara lui 1960, cînd „în subteranul literelor începea să-mi lipsească aerul". Ce înseamnă acest „aer"? Cititori, mai ales cititori exigenţi cu calitatea literară spre a se verifica. Dacă esenţialul pentru el rămîne adevărul (şi din acest punct de vedere judecă el realismul socialist, definindu-l ca „jurămîntul de a se abţine de la adevăr"), îşi dă seama de riscul, estetic de data aceasta, de a rămîne în subteran, lăsîndu-se depăşit de metamorfoza formelor.

Terenul era deci pregătit pentru şocul ce-l determină să iasă din subteran: discursul violent al lui Hruşciov împotriva lui Stalin la Congresul al XX-lea şi intervenţia lui Tvardovski, directorul revistei mai liberale *Novîi Mir*, lăsînd să se înţeleagă că n-au fost publicate texte îndrăzneţe deoarece s-a dus lipsă de ele. Soljeniţîn ia deci hotărîrea capitală de a trimite la *Novîi Mir*, printr-un camarad de închisoare, *Ivan Denisovici*. Nu fără teamă. Îşi spune: „Ce-am făcut? Am căzut din nou în mîinile *lor*. Cum de am putut, neconstrîns de nimeni, să mă denunţ eu însumi?" Ce urmează, este cunoscut. Tvardovski citeşte manuscrisul într-o noapte, Hruşciov într-o zi. Primul este entuziasmat. Al doilea plăcut surprins. Şi Soljeniţîn e de părere că: „Mujicul Ivan Denisovici nu putea lăsa indiferenţi pe mujicul superior care era Tvardovski, nici pe mujicul suprem Nikita Hruşciov." Dar această convergenţă a „mujicilor" nu are loc imediat. Şi aici intervin revelaţiile. Pe Tvardovski, de departe îl vedeam ca pe un sprijinitor neînfricat al lui Soljeniţîn. Apare mult mai nuanţat în *Stejarul şi viţelul*. De fapt, dezacordul dintre Soljeniţîn şi Tvardovski ţine într-o singură formulă: „dezacordul dintre literatura rusă şi cea sovietică". Mai explicit: „A prezida la destinele literaturii ruseşti, a o sprijini, iată un lucru pe care Tvardovski nu l-ar fi putut face fără carnetul de partid. Dar era incapabil să păstreze acest carnet fără a fi loial. Şi avea nevoie ca de aerul pe care îl respira ca aceste două adevăruri ale lui (literatura rusă şi puterea sovietică) să se confunde. După ce-i plăcuse un manuscris dintr-un prim impuls, Tvardovski trebuia să-l treacă prin filtrul unui al doilea sentiment spre a-l putea publica în calitate de producţie *sovietică*"

Disensiunile inevitabile între „un prozator *rus* şi un redactor *sovietic*“ nu l-au împiedecat nici pe Soljeniţîn să ţină la Tvardovski, şi nici pe Tvardovski să-l considere pe Soljeniţîn ca pe unul dintre cei mai mari scriitori ruşi, dacă nu chiar cel mai mare în viaţă. Deocamdată suntem în noiembrie 1961, cînd manuscrisul lui *Ivan Denisovici* a sosit la *Novîi Mir* şi nu va apărea decît *unsprezece luni* mai tîrziu. Pentru că Tvardovski, cu tot entuziasmul său, şovăie să dea manuscrisul consilierului lui Hruşciov, tot pregătind terenul. Pentru că i se cer concesii lui Soljeniţîn şi refuză să le facă pe cele esenţiale: „Aş fi cedat dacă aş fi avut de pătimit doar eu sau literatura. Dar cei ce aveau de suferit erau Dumnezeu şi mujicul. Îmi jurasem să nu fac niciodată acest lucru.“ Pentru că Hruşciov el însuşi, după ce luase hotărîrea publicării, vrea să-i dea aparenţe de democraţie; el cere 23 de exemplare care să fie supuse Comitetului Central. Şi se „tipăresc“ într-un timp record în tipografia *Izvestiei* cele 23 de exemplare. În sfîrşit, la 20 octombrie 1962, Hruşciov îl convoacă pe Tvardovski şi-i comunică învoirea. Cînd primeşte numărul din *Novîi Mir* cu *Ivan Denisovici*, Soljeniţîn se înfioară: „Am realizat că pentru milioane de neştiutori, apărea la lumina zilei monstruozitatea vieţii noastre concentraţionare. Atunci, pentru prima oară, citind nuvela tipărită, am plîns.“

Nu e mai puţin adevărat că, din punctul de vedere al lui Soljeniţîn, lunile cele mai bune după Congresul XX, cînd destalinizarea ar fi putut fi accelerată, au fost iremediabil pierdute: „Literatura ar fi putut accelera istoria şi n-a făcut-o.“ Pentru a cîştiga poziţii forte, Soljeniţîn nu mai dispune decît de un răstimp limitat, de la 17 decembrie 1962 cînd este primit la Kremlin, la una din întîlnirile lui Hruşciov cu „inteligheţia creatoare“, şi este înconjurat cu căldură şi aproape entuziasm, pînă la a doua recepţie din 7–8 martie 1963, cînd Hruşciov se dezlănţuie cu o intoleranţă demnă de anii '30, împotriva pictorilor abstracţi şi inteligheţiei liberale. Restalinizarea începuse. Bineînţeles că nu bunele graţii ale Kremlinului le căuta Soljeniţîn. Dimpotrivă: „Gloria mea nefericită mă introducea în cercul familiarilor Partidului. Era deja o pată pe biografia mea.“ Soljeniţîn ar fi vrut doar să-şi consolideze poziţia pentru a da tiparului alte manuscrise

mai îndrăzneţe. Dar Tvardovski îl sfătuieşte să refuze toate solicitările — radio, presă, orice interviu — şi intervine direct spre a-i opri o piesă pe care voia s-o reprezinte un teatru din Moscova. În schimb, depune toate eforturile să-i obţină Premiul Lenin. Fără succes. Primele calomnii se răspîndesc împotriva lui Soljeniţîn (că ar fi fost deţinut de drept comun), forţele staliniste pregătesc contraatacul, anturajul lui Hruşciov regretă sprijinul iniţial. În tot acest timp, lucrul în subteran continuă. Soljeniţîn — semnalat atenţiei foştilor deţinuţi prin publicarea lui *Ivan Denisovici*, începe să culeagă mărturiile lor, material pentru *Arhipelagul Gulag*, să scrie *Pavilionul canceroşilor*, să revadă şi să atenueze unele capitole din *Primul cerc* înainte de a le citi lui Tvardovski. După o întreagă strategie (Soljeniţîn îl invită pe Tvardovski la Riazan sustrăgîndu-l influenţei redactorilor de la *Novîi Mir* şi profită de puţinele ore în care Tvardovski nu e beat mort ca să-i citească romanul), după discuţiile din redacţie, un contract e semnat, dar consilierul lui Hruşciov declară cartea „defăimătoare" pentru regimul sovietic. Vremurile s-au schimbat. Alte manuscrise ale lui Soljeniţîn circulă în schimb în samizdat şi, de acolo, ajung în Occident. În toamna lui 1964, *Miniaturile* sale apar în revista rusă din exil, la Frankfurt, *Grani*. Tvardovski, ca şi Soljeniţîn, află acest lucru prin scrisoarea unei emigrate şi este înspăimîntat. Iar în octombrie 1964, cade Hruşciov.

Prima reacţie a lui Soljeniţîn e de groază, a doua de eliberare: „Ridicat de Hruşciov, atîta timp cît ar fi rămas la putere, n-aş fi avut o adevărată libertate de acţiune, ar fi trebuit să-i fiu recunoscător... cu acea recunoştinţă umană de care nici o cauză politică nu te poate dispensa. Eliberat de această protecţie (de fapt, era cu adevărat una?), am fost eliberat în acelaşi timp de datoria recunoştinţei." A treia stă într-un gest: „În aceeaşi lună octombrie, cu inima bătînd să se rupă, am expediat *Primul cerc* în Occident, şi am reuşit. Am respirat: *acum puteţi să mă împuşcaţi*."

Nu mai este însă liniştit nici în subteran. Restalinizarea e în toi, sub impulsul lui Şelepin, primul semn, ca un trăsnet: în septembrie 1965, arestarea lui Siniavski. Speriat, Soljeniţîn ia cele patru exemplare ale *Primului*

*cerc* de la *Novîi Mir*, unde se teme că le-ar putea găsi K.G.B-ul, duce unul la *Pravda*, celelalte trei în apartamentul unui prieten, unde în seara de 11 septembrie — între arestarea lui Siniavski şi cea a lui Daniel — descinde K.G.B.-ul. Confiscă aici *Primul cerc*, într-altă ascunzătoare toate arhivele lui Soljeniţîn.

„Animalul rănit", titlul capitolului următor, poate deveni primejdios. Dar înainte de a ajunge pe acest prag, Soljeniţîn este distrus de confiscarea arhivelor sale. Mai mult încă decît de prima lui arestare. Vreo trei luni de zile este realmente bolnav. Timp de 18 ani îşi ţesuse opera subterană, şi un singur pas greşit distrusese munca de o viaţă întreagă: „Şi nu numai munca vieţii mele, dar şi testamentul milioanelor de dispăruţi... Nu executasem acest testament, îl trădasem, mă arătasem nedemn."

E nevoit să întrerupă lucrul la *Arhipelagul Gulag*, să trimită ceea ce scrisese într-o ascunzătoare departe. Aşteaptă K.G.B.-ul. Toată inteligheţia liberală se află de altminteri în plină panică, după arestarea lui Siniavski şi Daniel. La Soljeniţîn frica se stinge cînd dibuie sensul celor survenite. „Fericit acela care poate înţelege imediat cifrul divin. În ceea ce mă priveşte a fost lung, dar m-am trezit într-o bună zi un *om liber* într-o ţară *liberă*."

Ţara nu era liberă, dar în jurul lui, Soljeniţîn, schimbînd tactica şi ieşind la lumina zilei, gata de atac, descoperă cîţiva oameni liberi. La 30 decembrie 1965 se duce la o sărbătorire la Uniunea Scriitorilor. Este înconjurat şi aplaudat. Scrie o scrisoare de protest împotriva confiscării manuscriselor sale Procuraturii Generale şi nu are de suferit nici o consecinţă. La două luni după confiscarea arhivelor, un ziar german pomeneşte în sfîrşit de percheziţia K.G.B.-ului. Soljeniţîn se simte atunci la adăpost. Occidentul îl dezgustase în clipa atribuirii Premiului Nobel lui Şolohov, căruia el nu-i spune decît „călăul Şolohov". Dezgustul era atît de mare, încît va refuza să vadă pe acela care-l propusese pe Şolohov, pe Jean-Paul Sartre în trecere prin Moscova... Însă Occidentul îi este, pentru prima oară, pavăză. Şi nu va fi ultima. Deocamdată, refugiindu-se într-o provincie îndepărtată şi răzîndu-şi barba spre a fi mai greu recunoscut, Soljeniţîn scrie la *Arhipelag* şi ascultă la radio

reacţiile occidentale la procesul Siniavski-Daniel: „Farse ca acest proces mai fuseseră multe în ultimii 50 de ani, de o sută de ori mai sinistre, de un milion de ori mai ucigătoare, dar n-avuseseră nici un efect asupra Occidentului. Acolo nu remarcaseră nimic sau dacă remarcaseră, ne *iertaseră* din pricina Stalingradului. Acum, un semn al timpurilor, Occidentul s-a emoţionat [...] în faţa luminii publicităţii mondiale, închisoarea noastră dă înapoi."

Deocamdată, deci, ameninţarea cu închisoarea se estompează şi mai mult pentru Soljeniţîn. K.G.B.-ul a găsit o altă tactică: editează în afara comerţului *Primul cerc* şi *Banchetul învingătorilor* şi le răspîndeşte printre privilegiaţi: nu numai Comitetului Central, dar şi directorilor de edituri, stabilind un fel de cordon sanitar în jurul autorului. Nu-i mai rămîne lui Soljeniţîn decît să rupă acest cordon, să se arate, să treacă la ofensivă. Scrie o scrisoare lui Brejnev, chiar fără speranţa vreunui răspuns, ştie că ea va frîna atacul masiv împotriva lui, prezintă *Pavilionul canceroşilor* la *Novîi Mir* unde nu e reţinut, iar la 16 noiembrie 1965, provoacă o discuţie asupra *Pavilionului* la Uniunea Scriitorilor. Primirea e triumfală, iar cînd acuzatoarea publică din procesul Siniavski-Daniel vrea să ia cuvîntul, ceilalţi scriitori, în frunte cu Nekrasov, părăsesc ostentativ sala. Soljeniţîn înţelege că o opinie publică e pe cale de a se forma, că trebuie să menţină contactul cu ea. Se duce la toate reuniunile organizate pentru el de diferite institute — unele din aceste reuniuni interzise în ultima clipă de poliţie —, citeşte din *Primul cerc*, răspunde la întrebări, atacă K.G.B.-ul şi afirmă: „Pentru prima oară în viaţa mea simt că sunt pe cale de a face istoria."

Spre „ a face istorie", două căi: prima, admiţînd ipoteza că nu se vor atinge de el, să stea liniştit, să tacă şi să scrie ceea ce consideră opera sa capitală: romanul despre revoluţia rusească denumit în limbajul său cifrat R-17. Ar avea nevoie de 7 pînă la 10 ani. A doua cale: a înţelege că nu va dispune de atîta timp, a lăsa scrisul pe al doilea plan, a intra în luptă riscînd „şi pana şi mîna şi vocea, şi capul".

În primăvara 1967, retras într-o provincie îndepărtată unde terminase redactarea *Arhipelagului*, „în mijlocul

unei linişti de necrezut în secolul nostru, mi-am dat seama că fac una din alegerile cele mai importante ale vieţii mele". Alege lupta, renunţă a scrie într-o relativă linişte R-17 şi constată, dar cu entuziasmul pe care ţi-l dă hotărîrea luată: „Teribil de grele sunt toate aceste începuturi cînd nu dispui decît de verb pentru a clătina blocul inert al materiei. Totuşi, uneori un singur ţipăt e de ajuns pentru a provoca avalanşa în munţi." Ţipătul acesta — primul lui mare ţipăt — va fi celebra scrisoare către Congresul Scriitorilor din mai 1967, prin care cerea suprimarea cenzurii, amintea pe cei peste 600 de scriitori morţi în deportare, lăgare, închisori, semnala persecuţiile insidioase la care era supus şi încheia astfel: „Sunt sigur că voi îndeplini datoria mea de scriitor în orice circumstanţe şi poate din mormînt cu încă mai multă autoritate decît în viaţă fiind. Nimeni nu va reuşi.să stea în drumul adevărului şi eu sunt gata să mor ca adevărul să înainteze."

Soljeniţîn scrisese acest mesaj aşa „cum mergi la eşafod". Marele lui răsunet îl transformă într-o „lovitură de şah". O sută de scriitori îl susţin, scrisoarea sa se propagă imediat în Moscova, este publicată în ziarul parizian *Le Monde*, retransmisă spre Rusia de posturile de radio occidentale, şi acest „bombardament" radiofonic înnebuneşte Secretariatul Uniunii Scriitorilor, care, uimit de ecoul în Occident, îl primeşte pe Soljeniţîn ca pe un învingător. „În ziua aceea, pentru prima oară în viaţa mea, am simţit ce înseamnă să te arăţi energic. Şi ce bine înţeleg ei acest limbaj. *Numai* acest limbaj."

Tvardovski, de care îl despărţiseră în ultima vreme o serie de hărţuieli şi neînţelegeri, jubilează şi încearcă să smulgă Secretariatului Uniunii sprijinul pentru publicarea *Pavilionului canceroşilor*. Dar imediat ce „scandalul" în Occident încetează, Secretariatul Uniunii Scriitorilor îşi modifică şi el atitudinea. Într-o nouă şedinţă, la 22 septembrie 1967, i se cere lui Soljeniţîn să se „desolidarizeze de propaganda burgheză", să renunţe la „rolul de fruntaş al opoziţiei" atribuit în Apus. Şedinţa e prezidată de Fedin: „Pe faţa lui Fedin, compromisurile, trădările, josniciile şi-au pus amprenta de-a lungul anilor. El a fost acela care a lansat haita împotriva lui Pasternak, el a avut ideea procesului Siniavski... Are o faţă de lup vicios."

Bineînţeles, Soljeniţîn refuză, iar Şolohov cere ca „să nu mai fie lăsat să se apropie de un stilou". Între timp, K.G.B.-ul lucrează şi el. Trimite în Occident pe cunoscutul său om de legătură, Victor Louis, să dea editorilor occidentali *Pavilionul canceroşilor* şi să împiedice astfel publicarea în *Novîi Mir*. Revista de exil *Grani* îl avertizează printr-o telegramă pe Tvardovski că va publica *Pavilionul* pentru a anula efectul acestei provocări. Tvardovski urlă, „provocarea" — zice el — vine de la *Grani* şi vrea să-l forţeze pe Soljeniţîn să interzică publicarea în *Grani*, ameninţîndu-l: „A venit momentul să dovedeşti că eşti un sovietic. Altfel, nu mai suntem tovarăşii D-tale." Soljeniţîn trimite un protest, dar nu la *Grani*, ci Secretariatului Uniunii, împotriva lui Victor Louis şi celor ce se slujesc de el. La 2 iunie 1968, *Primul cerc* apare în Occident (în limba rusă mai întîi) şi Soljeniţîn reuşeşte să trimită *Arhipelagul* tot spre Apus. O imensă uşurare pune stăpînire pe el, se simte „mai liber ca toţi realiştii-socialişti din lume."

Invazia Cehoslovaciei îl trezeşte din această iluzie. Prima lui reacţie: „Vream doar să scriu, pastişîndu-l pe Herzen: ce ruşine să fii sovietic." Mai voia să ducă protestul la semnat lui Şostakovici, lui Saharov, lui Rostropovici, lui Kapiţa. Întorcînd manivela maşinii, îşi dă seama că nimeni n-o va face, nici el însuşi, deoarece mai are atîtea de scris, şi nu vrea să fie lichidat imediat în timp ce zgomotul tancurilor la Praga acoperă orice alt ţipăt. „Justificare a laşităţii? sau raţionament rezonabil? Am tăcut. Dar de atunci o nouă povară stă pe umerii mei... Nu mă voi spăla de această pată decît dacă într-o zi, prin mine, ceva nou va începe în patria mea."

*Novîi Mir*, în schimb, aprobă invazia. Tvardovski acceptă ruşinea spre a salva revista. Nu va salva nimic. I se va lua direcţia lui *Novîi Mir*, ceva mai tîrziu, în 1970 şi frînt, se va îmbolnăvi de cancer şi va muri. Iar Soljeniţîn va spune: „Există mai multe feluri de a ucide un poet. Tvardovski a fost ucis cînd i s-a smuls *Novîi Mir*."

Deocamdată suntem în decembrie 1968. Soljeniţîn împlineşte 50 de ani şi primeşte 500 de telegrame, 200 de scrisori, 1500 de felicitări. În noiembrie 1968 însă, este exclus din Uniunea Scriitorilor (nu se poate apăra

decît la organizaţia de la Riazan, la Moscova nu e prezent cînd se ia hotărîrea) şi doar 17 membri ai Uniunii protestează. Soljeniţîn scrie Secretariatului Uniunii Scriitorilor o altă scrisoare ce va rămîne în analele demnităţii, cea din 12 noiembrie 1969, începînd astfel: „Ştergeţi de praf cadranele ceasurilor voastre. Sunt în întîrziere faţă de seool... Nici nu bănuiţi că afară se ivesc zorile."

Zorile acestea ar fi putut fi Premiul Nobel ce i-a fost atribuit în 1970. Soljeniţîn se gîndea la el de mult, de cînd Pasternak nu profitase de acest prilej spre a striga lumii întregi adevărul. Acum o va face el! De ce n-a făcut-o? Nu putem intra în amănuntele şi peripeţiile acestui Premiu Nobel. Să subliniem însă că suedezii sunt în mare parte responsabili de şovăielile lui Soljeniţîn. Nu vor scandal politic. Nu citesc integral mesajul lui Soljeniţîn la banchetul Premiului Nobel, deoarece în el scriitorul rus atrăgea atenţia asupra deţinuţilor politici care făceau în ziua aceea greva foamei la închisoarea din Vladimir. Guvernul sovietic refuză trimisului Academiei Suedeze dreptul de a veni la Moscova pentru a remite însemnele premiului. Între timp, Soljeniţîn, care crezuse că numai în Occident poate lansa acel ţipăt menit să „provoace avanlanşa în munţi", a evoluat şi socoteşte că doar în Rusia protestul lui va dobîndi întreaga lui semnificaţie. Singurul moment luminos din această sumbră „Nobeliana": cînd primeşte mesaje de felicitări din lagărul de la Potma şi din închisoarea de la Vladimir. Nu spusese el: „Nu aparţin literaturii ruseşti şi nu-i sunt îndatorat decît ocnei ruseşti, acolo am fost format şi pe vecie. Atunci cînd iau o hotărîre importantă, ascult vocea camarazilor mei de ocnă... Întreaga mea viaţă o văd ca ridicarea progresivă din genunchi, ca trecerea progresivă de la muţenie forţată la cuvîntul liber"?

Nobeliana se încheie sumbru. Soljeniţîn simţind cum îi slăbise „voinţa de oţel", ce-i îngăduise să ţină piept campaniei de calomnii dezlănţuite în toată presa sovietică, se pregăteşte totuşi pentru ultima etapă a luptei, în timp ce scrie în datcha lui Rostropovici care-i oferise ospitalitatea expunîndu-se, la rîndul lui, la persecuţii (n-au întîrziat). În această perioadă, din august 1973 pînă în februarie 1974, un nou aliat: Saharov şi un ajutor de

proporţii neaşteptat: ecoul pe care orice rînd al lui şi al părintelui bombei atomice ruseşti îl are în Occident. Saharov, de care de altminteri multe îl despart, i se pare mai mult decît un om: „Un miracol în statul sovietic a fost apariţia lui Saharov în mulţimea venală, coruptă şi fără principii a inteligheţiei tehniciene... El a trecut de la îmbuibaţi spre cei umiliţi şi ofensaţi... sufletul lui căuta adevărul."

Iar Occidentul din acel septembrie 1973: „Apusul se înfierbîntase ca niciodată, puteai să te laşi pradă iluziei că spiritul de libertate al bătrînului continent era pe cale să renască. În realitate, era doar convergenţa unor cauze trecătoare. Acest foc de paie, care amintise de marile ceasuri ale Europei, s-a stins o lună mai tîrziu."

Un foc de paie slujind cel puţin la un lucru: să-l pună pe Soljeniţîn la adăpost de arestare. Deoarece, în timp ce el înmulţea protestele şi interviurile, o cunoscută a lui, Voronianskaia, se sinucidea, după ce, epuizată de interogatorii, dezvăluise K.G.B-ului locul unde era îngropat în pămînt *Arhipelagul Gulag*. Soljeniţîn o află la 1 septembrie, la 5 septembrie transmite ordinul de publicare a cărţii în Occident. El vede în această catastrofă tot mîna lui Dumnezeu: „De-a lungul acestei lupte din august–septembrie 1973 aş fi înţeles c-a venit momentul să dau drumul *Arhipelagului*? Probabil că nu. L-aş fi lăsat pentru primăvara lui 1975. Dar degetul s-a îndreptat spre mine: de ce dormi, sclav leneş? De multă vreme a sunat ceasul: deschide!"

Năucite, autorităţile sovietice nu ştiu cum să împiedice publicarea: şantaj cu prima soţie a lui Soljeniţîn, devenită instrumentul lor, telefoane de ameninţări de la gangsteri tocmiţi de K.G.B., insinuări c-ar putea să-i fie răpiţi copiii etc. Soljeniţîn răspunde lovitură cu lovitură. E liniştit, campania de presă occidentală îl apără de asasinat, tot ea a obligat pe sovietici să suspende bruiajul posturilor occidentale de radio, tot ea a provocat transferul lui Grigorenko dintr-un spital psihiatric într-altul de tip clasic. Toate cărţile lui Soljeniţîn se află în Occident, a făcut un testament prevăzînd publicarea lor imediată în clipa unei arestări, independent de ce ar putea declara sau adăuga forţat în închisoare, a doua lui soţie este o camaradă

de luptă ideală, moştenirea spirituală e în mîini sigure. Aşa încît, Soljeniţîn se retrage să scrie, ascultînd transmis de posturi de radio occidentale *Arhipelagul Gulag* apărut în Occident în ultimele zile ale lui 1973. În februarie 1974 e convocat la Procuratura U.R.S.S. Refuză să se ducă. Nu-i recunoaşte legalitatea. E arestat la 12 februarie 1974: „Cît de simplu se încheie totul. Multă vreme viţelul a dat cu capul în stejar, multă vreme Liliput a ţinut piept lui Leviathan. Şi n-a fost nevoie decît de două maşini şi de opt oameni..."

La închisoarea Lefortovo, unde este inculpat de „trădare a patriei", refuză orice participare la instrucţie sau proces. A doua zi, i se comunică hotărîrea Prezidiului: este expulzat. „La ce bun rachetele voastre, infanteria voastră motorizată, şantajiştii voştri de la K.G.B., cînd bateţi în retragere? Viţelul lovea în stejar, aparent în zadar. Stejarul n-a căzut, dar nu s-a plecat puţin? În timp ce fruntea viţelului e intactă şi iată-l plecînd dintre voi, spre nu ştiu unde."

Acum ştim. Avionul l-a depus la Frankfurt. Şi de atunci Soljeniţîn continuă să scrie, fără K.G.B., fără cenzură, la marea arhivă a Rusiei. Nimic însă din ce a urmat şi va mai urma n-ar fi fost cu putinţă dacă soţia lui, Alia, n-ar fi izbutit să scoată — pe ce căi?— din Rusia enormul fond de arhive fără de care: „aici, în exil, cu sufletul gemînd, n-aş mai fi fost decît un estropiat. Şi nu un scriitor. Cum a făcut-o, nu pot s-o spun în această carte. E imposibil, e imposibil."

Sunt ultimele rînduri din *Stejarul şi viţelul* de Aleksandr Soljeniţîn.

## 21 octombrie 1975

În fond, „Tezele din iulie", în exigenţele lor nu sînt doar „chineze", ci doar extreme, reînnoiesc filiaţia care, de la literatura militantă cerută azi în România sub eticheta de „umanism socialist", urcă direct la Cernîşevski, fără a poposi în curente româneşti mai mult sau mai puţin în raport cu sensibilitatea narodnicistă a acelei epoci, cum ar fi poporanismul. Chiar în momentele lui cele mai entuziaste şi, din punct de vedere estetic, mai puerile, popora-

nismul n-a atins aberaţiile încinse de propriul lor semidoctism ale unui Cernîşevski sau Pisarev, ci s-a revărsat în valuri de generozitate la C. Stere, sau în inteligenţa critică umbrită de limitele pe care ea însăşi părea că şi le impune la Ibrăileanu. Iată de ce, atunci cînd ni se întîmplă să calificăm producţia actuală zisă literară ce împînzeşte publicaţiile din ţară drept neopoporanism sau, prin accente patriotarde, neosemănătorism, nu prea avem dreptate. Narodnicismul rusesc însă aşa cum s-a inspirat din Cernîşevski, şi cum a înţeles să-i aplice concepţiile în materie de artă, este modelul precis pe care — trecut prin filtrul realismului socialist sovietic — ni l-au impus „Tezele din iulie". Scopul militant politic şi educativ al artei, ca şi pedagogia pentru ivirea unui „om nou" soseşc de la *Ce-i de făcut?*, prin mediaţia lui Jdanov, direct în Teze, fără a se mai poticni în cale de vreun model naţional.

Pentru a susţine această tulburătoare evidenţă, ne vom referi la studiul lui Alain Besançon, *Être russe au XIX-ème siècle*. Alain Besançon îşi propune să surprindă, în noua sa carte, momentul în care o evoluţie liberală a Rusiei de sub Alexandru al II-lea ar fi fost cu putinţă. Eşecul, de care e responsabilă în mare parte şi inteligenţia rusească, a dus la revoluţie. E normal ca în această analiză spectrală a „ceea ce ar fi fost de făcut"... *Ce-i de făcut?* a lui Cernîşevski să ocupe un loc aparte.

Cernîşevski este reprezentativ pentru intelighenţia ruscască de prin 1860. Respingînd ideea reformelor lui Alexandru al II-lea, în numele revoluţiei, ea se închide în ghetou şi se rupe de realitate. Despre intelighenţia spunea Berdiaev: „Prezentul, realitatea de care trăieşte despărţită, ea le consideră ca încarnînd răul. Morala intelighenţiei este cea fanatică a raskolului. Extrema intransigenţă constituie pentru ea o autoapărare, singurul mijloc de a face faţă unei lumi duşmănoase şi a-şi salva aspectul propriu." Succesul imediat al lui Cernîşevski în sînul unei pături intelectuale alcătuite nu din marile personalităţi de tip liberal ale Rusiei, ci din militanţi obscuri şi doctrinari de mîna a doua stă tocmai în ideea „omului nou", pe care-l conturează într-un roman autentificat de propria-i suferinţă (a scris *Ce-i de făcut?* în 1862 în fortăreaţa

Petru şi Pavel). Pentru el o reformă ascetică urma să facă din omul de totdeauna tipul însuşi al militantului.

Acestui model existenţial îi va opune Dostoevski „omul iraţional" şi infinit din *Scrieri în subteran*. Dar nu de Dostoevski ascultă intelighenţia secolului al XIX-lea, ci de Cernîşevski. De la el împrumută concepţiile filozofice, o „exagerare locală" şi un amalgam al materialismului lui Feuerbach, al utilitarismului lui Stuart Mill şi al pozitivismului lui Auguste Comte. O schematizare primară ţine loc de concepţie ştiinţifică: după vîrsta metafizică a omenirii ar urma epoca ştiinţifică în care totul poate şi trebuie să devină ştiinţă: morala, esteticul, politicul. De la Cernîşevski în special şi de la narodnici în general va moşteni Lenin încrederea nelimitată în teoria care devine *ştiinţă*, şi este deci inatacabilă Auguste Comte afirmase că, din moment ce libertatea de a gîndi nu există în matematică, atunci cînd ştiinţele sociale îşi vor merita numele, libertatea de a gîndi nu va mai exista nici în politică. Lenin este sigur că a găsit această ştiinţă: marxismul, şi scrie:

„Nu se poate scoate nici o premisă fundamentală nici o parte esenţială din această filozofie a marxismului, clădită într-o singură bucată de oţel, fără a se îndepărta de adevărul obiectiv, fără a participa la minciuna burgheză reacţionară." Să ne amintim că în *Ce-i de făcut?*, eroul, Rahmetov, îşi trata adversarii de canalii, ori de cîte ori îi atacau adevărurile „ştiinţifice".

Lenin se slujeşte pentru proletariat de metodele pe care narodnicii le adoptaseră pentru ţărănime (mai e nevoie să amintim că socialismul, pentru Cernîşevski, urma să se realizeze prin obştea sătească şi asociaţia micilor producători?). Aşa cum *Zemlia i Volia* nu exprima ţărănimea rusă decît în funcţie de o imaginară delegaţie de putere, Lenin susţine mişcările spontane muncitoreşti, dar rezervă lupta propriu-zis politică şi strategia unui mic număr de profesionali ai conspiraţiei, organizaţi în partid, şi declarîndu-se cu de la ei putere reprezentanţi ai proletariatului.

Trebuie — se întreabă Alain Besançon — să-l considerăm pe Lenin, aşa cum o făceau duşmanii lui din partidul social-democrat, ca un narodnic întîrziat? Ar

însemna să subestimăm progresul pe care-l reprezenta marxismul ca armătură ideologică față de narodnicism. Nu pe planul ideilor, tot atît de eronate ca cele ale lui Cernîşevski. Lenin reia însă scientismul lui Cernîşevski înarmat cu un sistem retoric infinit mai coerent, ce-i îngăduie să justifice imediat, în teorie, orice hotărîre. La sfîrşitul vieţii sale, tot astfel va fi preluată de bolşevici teoria estetică inculcată de Cernîşevski inteligheţiei ruse a vremii sale.

Arta — pretinde Cernîşevski, inspirîndu-se mai ales din Belinskj care culpabilizase literatura rusă inoculîndu-i ideea răspunderii scriitorului faţă de marele public — trebuie să fie în serviciul poporului. Valoarea unei opere de artă coincide cu valoarea ei politică şi morală.

În momentul în care Cernîşevski scrie disertaţia sa *Raporturile estetice între artă şi realitate*, cultura rusească nu mai e ameninţată de putere. Ţarismul nu are o doctrină oficială în materie estetică şi ştiinţifică. În Rusia, sub Alexandru al II-lea, nici darwinismul, nici marxismul — ca teorie economică — nu cunosc vreo cenzură. Analizînd epoca privilegiată din acest punct de vedere dintre 1855 şi 1917, Alain Besançon poate să afirme că „scriitorii s-au indignat cel mai mult de piedicile ce le erau puse şi, în consecinţă, a fost perioada celei mai mari libertăţi" culturale din Rusia.

Dar, insistă el imediat, ameninţarea venea din interiorul păturii cultivate. În primul rînd, din teoriile estetice ale lui Cernîşevski. Arta pentru el nu este decît o oglindire palidă a realităţii. Un măr pictat într-un tablou e mai puţin frumos decît un măr adevărat, în plus şi bun de mîncat. Nu-i mai rămîne deci artei decît să se pună în slujba omului, propunîndu-i un comentariu al realului, dar un comentariu bine orientat politic. Ce mai avea de adăugat Jdanov pentru a impune realismul socialist, unei teorii ce-l cuprindea integral? Şi n-are dreptate Alain Besançon să conchidă: „Paralel cu opera sa politică, Cernîşevski este şi creatorul unei estetici care, reluată de leninism şi oficializată de statul sovietic, domneşte azi peste o treime din lume"?

Înainte chiar de a deveni o dogmă de stat, acest militantism artistic — în care arta nu mai este decît o metodă

pedagogic-revoluţionară — otrăveşte cultura rusească a anilor 1860 şi ceva. În toate domeniile.

Vreo douăzeci de pictori din intelighenţia narodnicistă se asociază pentru a face expoziţii itinerante. De-a lungul Rusiei. Timp de vreo 20 de ani. Tablourile sunt aceleaşi care au infestat aproape un secol mai tîrziu Europa răsăriteană satelizată. Acelaşi şi academismul. Deoarece vechiul sistem de forme sclerozate pus în slujba revoluţiei este luat acum drept un sistem revoluţionar şi din punct de vedere estetic. De aici refuzul oricărui contact cu Occidentul şi cu arta lui, de aici naţionalismul artistic ce va deveni apoi un imperialism artistic. Poezia, literatura sunt şi ele contaminate. Chiar şi Tolstoi, în lucrarea scrisă la sfîrşitul vieţii sale *Ce este arta?* se pune la diapazonul teoriilor iconoclaste ale unor Cernîşevski şi Pisarev. Acesta din urmă ajunsese la concluzia că nici Shakespeare, nici Puşkin nu valorează cît o pereche de cizme, deoarece de o pereche de cizme te poţi sluji, pe cînd de Shakespeare...

La sfîrşitul secolului trecut, nu mai exista în Rusia nici roman, nici poezie, nici pictură, în locul filozofiei se instalase o dogmatică simplist materialistă, toate acestea deloc impuse de statul ţarist, ci de cenzura implacabilă a intelighenţiei narodniciste. Şi Alain Besançon comentează:

„Tot ce era viu. Dostoevski şi începuturile noii filozofii, nu avea decît un curs subteran. Curentul narodnicist ajunsese o a doua cenzură, infinit mai primejdioasă decît cea guvernamentală, deoarece se inspira dintr-o doctrină cu aplicaţii universale. Noul conformism era dur şi intolerant. Controlînd ziarele, avînd tineretul de partea sa, a izbutit să-l izoleze pe Turgheniev din pricina liberalismului şi bunelor sale maniere, pe Leskov şi Tiucev pentru că erau creştini sau nu făceau politică, pe Soloviev pentru că nu era materialist, pe Rozanov pentru că nu era pedant şi pe Dostoevski pentru că ...exista. Chiar Tolstoi a fost atacat pentru psihologism, iar *Ana Karenina* primită cu dezgust ca fiind un „roman ginecologic".

Cultura rusească nu va ieşi din criza în care au aruncat-o teoriile narodniciste decît prin revenirea la Dostoevski (în romanele căruia, cine nu ştie cum este satirizat „omul nou" al lui Cernîşevski?) şi prin ridicarea oblonului de fier ce o despărţea de Occident. Oblon de fier ce

se va coborî din nou o dată cu realismul socialist, cînd Jdanov îşi va lua, peste timp, coechipier pe acelaşi Cernîşevski, referinţă, nu o dată supremă, a lui Lenin.

N-am fi insistat atît asupra acestei moşteniri „estetice", dacă punerea în aplicare a „Tezelor din iulie 1971" nu ne-ar fi obligat să mergem la rădăcinile şi ale militantismului cultural, şi ale „omului nou", şi ale „misiunii educative a artei", şi ale artei pentru popor, şi ale tuturor lozincilor circulînd azi în ţară la „nivel de decizie", menite fiind să sterilizeze din nou arta şi literatura. Narodnicii de pe vremuri din Rusia aveau cel puţin scuza bunei-credinţe, a idealismului, a generozităţii lor semidocte. La noi, ce-a mai rămas, dacă nu impostura? Experienţa realismului socialist este prea recentă ca fiecare să nu poată calcula singur spre ce duc astfel de metode. Cei care mimează azi — printre activiştii culturali, dar şi printre scriitori — entuziasmul militant au pus în locul bunei-credinţe şiretenia, în locul idealismului, dorinţa de carieră, în locul generozităţii, setea de privilegii. Şi pe deasupra a toate, ipocrizia.

Deoarece dacă suntem obligaţi să copiem, o dată mai mult, de parcă nu ne-ar fi ajuns falimentul realismului socialist, pe un Cernîşevski sau pe un Pisarev, atunci de ce să ne mai punem sub semnul lui Mihai Viteazul sau al lui Ştefan cel Mare?

Poate c-am fi citit altfel, în orice caz mai detaşat, cartea lui Alain Besançon, dacă în 1971 n-ar fi intervenit „Tezele din iulie", dacă „Programul" adoptat acum un an de congresul P.C.R. n-ar fi fost reafirmat la consfătuirea recentă a miniştrilor culturii din ţările „socialiste", dacă însuşi Ceauşescu n-ar cere insistent literaturii să joace un rol mai important în „educaţia omului nou".

„Omul nou" al lui Cernîşevski, după o prea lungă şi neagră descendenţă, pare să-şi mai caute strănepoţi pe malurile Dîmboviţei.

**26 octombrie 1975**

De abia acum a ajuns pînă la noi scrisoarea pe care Paul Goma a adresat-o în iunie trecut organismelor de conducere din Uniunea Scriitorilor pentru a protesta împotriva excluderii lui Dumitru Ţepeneag. Un protest fără prece-

dent, şi ca neînfricare, şi ca ton (Paul Goma, excelent mim al limbajului cum s-a dovedit în romanele sale, foloseşte un stil oral care este în sine o satiră), şi ca propunere de fond: de ce să nu fie exclus şi el, Paul Goma?

Într-adevăr, Paul Goma nu mai figurează decît formal printre scriitorii Uniunii, pentru că, de la întoarcerea sa în ţară, în 1973, nu i se mai îngăduie să existe ca scriitor. E obligat, spre a supravieţui, să facă muncă manuală. Detaliile acestei îndîrjite persecuţii sunt narate de autor cu un umor acid.

Paul Goma a vrut în vremea din urmă să ceară un paşaport. Or, nu poţi nici măcar să depui actele la ghişeul de la Paşapoarte fără o recomandaţie de la şeful instituţiei în care lucrezi. În cazul lui Paul Goma, de la Virgil Teodorescu, preşedintele Uniunii Scriitorilor români. Virgil Teodorescu însă a refuzat să-i dea această recomandaţie pe motivul că toţi scriitorii, cum ajung peste hotare, cer azil politic în străinătate. Trecem peste această motivare imprudentă — nu de prea mult bine în România vor fi vrînd să fugă scriitorii în străinătate? — şi-l urmărim pe Paul Goma pînă la ghişeul unde vrea totuşi să-şi depună actele, ştiind că libertatea de circulaţie stă inscrisă în actul final de la Helsinki, parafat de guvernul român. Dar ofiţerul de la securitate pus de santinelă la ghişeu nu pare sensibil la astfel de argumente: „Te credeam om serios, matur, şi-mi vii cu fleacuri: Constituţie, drepturile omului, Helsinki... Păi măi frate, noi avem legile noastre socialiste, şi nu permitem nimănui să se amestece în treburile noastre interne! Că am semnat chestii internaţionale? Păi asta-i politica noastră, consecventă, noi avem relaţii de bună vecinătate cu toate ţările lumii, indiferent de orînduirea lor, aşa că semnăm tot felul de tratate. Chestia aia de la Helsinki nu e tratat, e un fel de «salut-salut, ce mai faci, ce mai face soţia, dar copiii?», n-are valoare de act. Noroc c-ai dat de mine, care-s băiat bun, dar te sfătuiesc să nu mai aduci vorba, pe unde te duci, de Constituţie, de Helsinki, de... Eşti om serios, ce dracu!"

Nu ştim dacă, mulţumit cu un astfel de răspuns, Paul Goma a devenit un „om serios". N-am prea crede. Deoarece el înaintează pe această cale a aşa-zisei „neseriozităţi", constînd în a vrea să aduci mărturie, a nu te lăsa convins

de refuzul cenzurii, a-ţi publica manuscrisele în Occident, cu toate riscurile. Plătite şi răsplătite cu vîrf şi îndesat. Unul dintre foarte rarii scriitori români cunoscuţi şi apreciaţi peste hotare nu mai este în ţara lui decît un „muncitor cu braţele" — cum singur se numeşte — căruia i s-a luat dreptul de a semna o carte, un articol, o traducere, dreptul la existenţă, dreptul de a depune hîrtiile pentru un paşaport.

Nu se mai bucură decît de dreptul de a scrie. Cum singur afirmă: „...Şi mă folosesc de el scriind. Din cînd în cînd, memorii." Sau o astfel de scrisoare şi ea clandestină în ţară.

**14 decembrie 1975**

Nu de mult mă aflam la o reuniune organizată de revista pariziană *Esprit*, în care cîţiva intelectuali francezi foşti de extrema-stîngă (cel mai reprezentativ fiind André Glucksmann, protagonist al lui Mai '68 şi ex-maoist) reproşau restului stîngii intelectuale franceze — de la socialişti la comunişti — de a nu-l „primi" cum s-ar fi cuvenit pe Soljeniţîn, de a avea reticenţe, de a-l taxa drept reacţionar, de a nu accepta, în bună tradiţie iacobină, dărîmarea tuturor idolilor, de la atotputernicia statului pînă la atotstăpînirea ideologiei, la care se dedă „marele martor" — cum îl numeşte Glucksmann pe Soljeniţîn. Rareori am asistat la o astfel de revizuire totală a valorilor zise de stînga, la o încălcare atît de frenetică a tuturor tabuurilor pînă mai ieri înăbuşind climatul intelectual. Mergînd pînă la punerea în discuţie a categoriei înseşi de „stînga". Negatorul ei este un fost profesor universitar de la Leningrad, Efim Edkind, recent refugiat la Paris. Văzută din Uniunea Sovietică, văzută de contestatarii ruşi — spunea Edkin —, diferenţa aceasta între stînga şi dreapta ce domină toate dezbaterile pariziene pare cu totul ireală şi meschină. De fapt, diferenţa pentru cineva din universul totalitarismului sovietic este între viaţă şi moarte sau, la Soljeniţîn, între bine şi rău. Asemenea afirmaţii au fost mai totdeauna primite cu reacţii violente de către intelectualii de stînga parizieni. Or, în

această reuniune, nu numai că erau de acord cu ele, dar se alăturau — uneori chiar patetic — cum o făcea Glucksmann — lui Soljeniţîn, declarînd că toţi cei care sunt împotriva lui sau numai şovăielnici se lasă mai departe fascinaţi de totalitarism. Impactul acesta excepţional al lui Soljeniţîn asupra unei părţi a extremei-stîngi pariziene este desigur unul din fenomenele cele mai neaşteptate din ultima vreme. Revizuirea totală pe care o presupune o regăsim în cartea lui André Glucksmann *La Cuisinière et le Mangeur d'hommes*, cu subtitlul „Marxismul şi lagărele de concentrare". Ciliga scrisese încă de la sfîrşitul anilor '30 despre lagărele sovietice. Înainte de război, *Stalin* al lui Boris Suvarin fusese sabotat. Şi am putea înmulţi exemplele: stînga intelectuală nu voia să vadă, să asculte, nici atunci cînd martorii depuneau la bara unui tribunal francez, ca în procesele Kravcenko sau David Rousset. De abia acum, după *Arhipelagul Gulag*, i se deschid ochii. Astfel, Glucksmann:

„Cu toate că ruşii n-au dezvăluit încă statisticile asupra lagărelor lor, dispunem acum de destule mărturii concordînd între ele (ca şi de statistici) şi ştim foarte bine ce s-a petrecut: 30 pînă la 40 de milioane de oameni au murit în lagăre. Singura bază a judecăţii noastre trebuie să fie lipsa de prejudecăţi. Trebuie să ne dezbărăm, aş spune, de ideologie (dacă termenul nu mi s-ar părea prea savant), acea ideologie ce face (deoarece Rusia îşi spune socialistă) ca, *deodată*, 40 de milioane de cadavre să dispară. Nimeni dintre cei cu ochelarii ideologiei pe nas nu a văzut aceste cadavre, nimeni nu vorbeşte despre ele."

Şi Glucksmann îl compară pe Soljeniţîn cu Victor Hugo:

„Amîndoi au fost exilaţi, amîndoi — împotriva Statului, amîndoi de partea poporului — adică a bucătăresei. Vedem mai bine defectele lui Hugo şi mai curînd calităţile lui Soljeniţîn, dar încă un lucru îi apropie: pot fi citiţi direct şi înţeleşi de muncitori, de bucătăreasa care vede mai bine lucrurile decît teoreticienii ce mînuiesc tehnicile de orbire. Cînd te caţări pe turnul Montparnasse (Glucksmann face aici aluzie la Mitterrand — *n.n.*) sau pe

catedre universitare, pentru a vorbi la modul dogmatic de socialismul din Uniunea Sovietică, soldat cu 40 de milioane de morţi, înseamnă că eşti mult mai prost decît propria ta bucătăreasă."

Ce a învăţat Glucksmann în primul rînd de la Soljeniţîn?

„Nu atît crimele sovietice. Le ştiam. Ci faptul că *se mai află* în Rusia un popor. Martirizat, dar compus încă din oameni care gîndesc, rezistă. De la ei avem ceva de învăţat."

E prima oară cînd Parisul intelectual de stînga se declară dispus să înveţe de la Moscova altceva decît impostura ideologică.

# 1976

**11 ianuarie 1976**

La Teatrul Atelier din Paris se reprezintă noua piesă a lui Eugen Ionescu *L'Homme aux valises.*

Cine este acest om cu valize, dar fără paşaport, uitîndu-şi numele şi a cărui singură idee fixă este de a ajunge la Ambasada Parisului?

Care este această ţară unde, întors să-ţi vezi rudele şi prietenii, nu te mai întîlneşti decît cu poliţiştii, cu funcţionarii şi cu morţii?

Am putea fi ispitiţi să răspundem: România. Şi nu numai o indicaţie geografică din text — oraşul Chişinău — ne-ar îndreptăţi s-o facem. Totuşi localizarea precisă, deşi exactă, este neîncăpătoare, deoarece *Omul cu valize* este un vis.

Într-un interviu la Televiziunea Franceză, Eugen Ionescu spunea:

„Recitind această piesă, alcătuită din substanţa visurilor mele, mi-am dat seama că seamănă a Kafka. O dovadă mai mult că Franz Kafka era un profet al vremii noastre, o dovadă că visurile sunt culturale..."

Cum din literatură însă Kafka s-a coborît în realitatea cotidiană a ţărilor cu regim comunist din Europa răsăriteană, istoria a suplinit, la nevoie, cultura. Ceea ce explică faptul că acest vis — te întorci în ţara din care ai fugit, îţi dai seama că nu mai poţi ieşi a doua oară din ea, şi te întrebi de ce ai făcut-o, cum de ai putut fi atît de smintit s-o faci — este al tuturor exilaţilor, că aparţine inconştientului lor colectiv, indiferent dacă l-au citit sau nu pe Kafka.

Aşa se întîmplă şi în piesa lui Eugen Ionescu. Omul cu valize se află mai întîi într-un Paris unde nu se mai circulă decît pe canale cu apa ca păcura. Apoi debarcă în ţara sa de origine, turist şi nu prea, nemaiînţelegînd limba, dar pricepînd, în orice caz, că fără paşaport nu mai poate ieşi de acolo. Or, paşaport nu are. Nici de numele lui nu este prea sigur. Se adresează unei femei pentru a întreba de o adresă. Femeia este arestată fiindcă a stat de vorbă cu un străin. El însuşi este supus unui interogatoriu. În sfîrşit, dă şi peste Ambasada Parisului, de unde ia nu un paşaport, ci un bilet de liberă trecere. Cu acest bilet şi cu un certificat medical, ajunge într-un hotel care este, de fapt, un spital şi, în fond, o închisoare. Pierde procesul intentat de o vînzătoare de legume „în numele Ţarului, al Tribunalului şi al Prinţişorului moştenitor".

Îşi întîlneşte, între timp, soţia, copilul, rudele, mama care, la rîndul ei, îşi regăseşte propria-i mamă tînără redevenindu-i copil, şi totul se încheie, după alte cîteva peripeţii, pe un chei de gară, aşteptînd un tren ce nu va veni probabil niciodată. De acolo continuă să ne privească personajul lui Eugen Ionescu şi fratele nostru al tuturor întru coşmar, omul din ce în ce mai înconjurat de valize ce se înmulţesc ca scaunele din piesa cu acelaşi nume, ca ceştile de cafea din *Victimes du devoir*, ca ciupercile din *Amédée ou comment s'en débarrasser*, ca mobilele din *Le Nouveau Locataire*.

Deoarece dacă visul este al multora, piesa nu este decît a lui Eugen Ionescu, după cum personajul lui e inconfundabil, frate geamăn cu timidul, năucul, uimitul, neînfrîntul Béranger, pierdut în fantasmele lui, dar ridicîndu-se cu mărunta-i statură împotriva pocirii vremii noastre, cu o neînfricare demnă de eroii tragici. Umorul e prezent mai ales pentru a ne îngădui să acceptăm, într-o epocă dominată de derîdere, tragicul pieselor lui Eugen Ionescu.

Am mai scris că teatrul lui Eugen Ionescu s-ar putea împărţi în două perioade: prima cînd limbajul este dislocat şi discursul limpede e cedat doar obiectelor, a doua în care vorbirea devine discursivă şi semnifică prin ea însăşi. Nu este fals, cu condiţia să nu se aplice etichete pripite: o etapă a avangărzii, o alta a cumînţirii. Avangarda se poate cumînţi, însă angoasa nu, iar teatrul lui Eugen

Ionescu aparţine angoasei. *L'Homme aux valises* vine să ne amintească primejdia dihotomiilor simplificatoare; renuţăm s-o clasăm pentru că tot teatrul lui Eugen Ionescu este un coşmar salvat prin deriziune.

Singurul nostru regret: Jacques Mauclair, căruia Eugen Ionescu i-a rămas fidel de la *Victimes du devoir*, se dovedeşte, o dată mai mult, dar aici mai grav ca oricînd dată fiind dimensiunea onirică făţişă a piesei, incapabil să iasă din realismul cel mai imediat, cel mai cotidian. În ciuda unei distribuţii în care o regăsim pe Tsilla Chelton, cea mai ionesciană dintre actriţele lui Ionescu, în ciuda decorurilor lui Jacques Noel, şi el fidel acestui teatru de la *Les Chaises* încoace, regia ucide sistematic ceea ce ar trebui să slujească. Meşteşugarul onest care este Jacques Mauclair n-a înţeles încă, după atîţia ani, că atunci cînd Eugen Ionescu indică, printre elementele de decor, un pom, nu este vorba doar de un pom, că atunci cînd un personaj ionescian moare de sete sau de foame, numai o apă vie ar putea să-l potolească şi că „tinereţea fără bătrîneţe şi viaţa fără de moarte" psalmodiate în întreg acest teatru ţin de basm, iar nu de teatrul de salon. În *L'Homme aux valises*, Jacques Mauclair ucide latura fantastică, imaterială a visului. Aşa se petrece, la urma urmei, şi cu Jacques Noel: el face un decor aparent inspirat: un fel de culoar interminabil ducînd din avanscenă spre fundul scenei, delimitat, pe cele două laturi, de panouri cenuşii, aşezate oblic. Or, ar fi fost de ajuns ca aceste panouri să fie alcătuite din oglinzi, pentru ca fiecare personaj, mişcare, element de decor să se multiplice la infinit, creînd astfel un spaţiu prin excelenţă al irealului unde pericolul te pîndeşte de pretutindeni. Poliţiştii ar fi fost mulţime, valizele ar fi proliferat, morţii s-ar fi legănat în apele oglinzilor în devălmăşie cu cei vii, într-o atmosferă de fluiditate şi nesiguranţă aparţinînd oniricului.

*L'Homme aux valises* îşi aşteaptă încă regia care să facă din această piesă ceea ce este: o călătorie iniţiatică printre fantasme, pentru a găsi un sens propriei noastre necesităţi de a ne visa viaţa. Chiar atunci cînd istoria, prefigurată de Kafka şi denunţată de Ionescu, pare a ne fi confiscat acest vis. Mai ales atunci.

**20 ianuarie 1976**

Am privit cu destulă uimire numărul din 9 ianuarie al *Săptămînii*, în care editorialul izbeşte prin titlul său îmbietor „Veniţi să vedeţi mai întîi!" Cui i se va fi adresînd el, ne-am întrebat? Străinilor? Ei nu ştiu româneşte şi sunt puţine şanse să devină cititorii *Săptămînii*. Românilor din ţară, n-ar avea rost, pentru că de văzut văd mereu. Celor din străinătate, nu se mai poate, deoarece ultima lună a anului la Bucureşti a fost consacrată unei campanii împotriva trădătorilor de ţară, cum de pe vremea stalinismului nu se mai pomenise, cu blesteme şi injurii, cu întreg arsenalul unor Novicovi, Şelmari, Chişinevschii şi alţi Beniuci. Poate, ne-am gîndit noi mereu cu ochii la titlul neaşteptat, e vorba totuşi de exilaţi, dar vor fi împărţiţi în buni şi răi, de o parte cei „stabiliţi în străinătate", cum se spune, de alta exilaţii, adică adevăraţii trădători de ţară? Pînă cînd obosiţi de atîtea ipoteze, am citit editorialul. Ei bine, sunt invitaţi de-a valma bunii şi răii, îndeosebi răii. E scris negru pe alb, îndemnul este adresat: „mai ales celor care au fost de la început şi pînă acum ostili, funciar ostili." Celor care sunt prizonierii imaginii de acum 30 de ani şi se văd solicitaţi — cam imprudent, ni se pare — s-o multiplice cu treizeci. Or, dacă presupunem că „ostilii" au plecat din România după instalarea comuniştilor, că au fugit deci cu „imagini negre" despre ce se întîmpla în ţară, ce-ar însemna înmulţirea acestor imagini de treizeci de ori?

Sunt poftiţi deci — călduros —, în vizită, „trădătorii de ţară". După ce fuseseră tîrîţi, în ultima lună a anului, prin toate noroaiele. Citirea editorialului în loc să ne micşoreze mirarea şi să ne explice misterul, ni le sporeşte pe amîndouă. Ce s-a produs pe pragul dintre un an şi altul care să fi întors roata înapoi, să fi lovit de amnezie pe cei ce organizează astfel de campanii — deloc întîmplătoare date fiind proporţiile lor. În mod logic, campania din decembrie ar fi trebuit să ducă şi la suprimarea *Tribunei României*, publicaţie pe hîrtie de lux pentru tot felul de români din străinătăţi, unul mai ostil ca altul. Căutăm logică şi dăm de contradicţie. Pe cine ademeneşte, şi mieros şi imperativ, *Saptămîna*? În poeme demne de un Eugen Frunză,

Adrian Păunescu ne înştiinţase doar că „ostilii" chemaţi acum înapoi se sinuciseseră, deveniseră strigoi. Să-l citărn, într-un poem din *România liberă* la 26 decembrie, conţinînd cel puţin o strofă ce merită să intre în antologiile viitorului, din păcate în cele de umor istoric (istoric, deoarece e vorba de Decebal):

Că nici o emigrare la Paris
La truda României nu ajută
Cei care te-au părăsit *s-au sinucis*
Chiar de-au găsit o slujbă mai avută
Închipuiţi-vi-l pe Decebal
*Împachetîndu-şi fiecare cîrpă*
Şi luînd-o spre vreun ţărm occidental
Pînă la graniţă murea de scîrbă.

Mărturisim că numai în această ipostază nu-l gîndisem pe Decebal, dar în orice caz versul „împachetîndu-şi fiecare cîrpă" aduce inevitabil în minte o veche şi nevolnică traducere a lui *Othello* recitată prin vreun colţ pierdut de provincie înainte ca limba citadină să fi fost educată de *Beţia de cuvinte* a lui Maiorescu, şi sunînd cam aşa: „Dă-mi o cîrpă Desdemona, na-ţi o cîrpă bre Othello." Această introducere a lui Decebal în orizontul shakespearian. va aduce desigur o contribuţie neaşteptată a lui Adrian Păunescu la istoria literară.

Să ne întoarcem însă la emigraţi. Şi să admitem că sinuciderea din poem este numai morală. Doar ni se spune că în Parisul la care nu rîvnea Decebal, trădătorii vor fi găsit „o slujbă mai avută". Te pune pe gînduri felul în care anumiţi stipendiaţi din ţară nu concep că alţii ar putea să nu se lase cumpăraţi. E o viziune stranie în comunism, această predominare absolută a banului la care nu rezistă nimeni. Să revenim însă la pe jumatate sinucişii din poemul lui Adrian Păunescu. Constatînd că nu i-a omorît chiar pe de-a întregul, Adrian Păunescu îi mai execută o dată în *Luceafărul* din 30 decembrie, în alt poem, intitulat şi mai direct *Trădătorilor de ţară*. Păcatele acestora s-au înmulţit între timp: au ofensat şi oameni şi pămînt, au aruncat idei în închisoare (vers cam imprudent, cînd ştim, şi a recunoscut-o parţial şi partidul comunist cînd l-a reabilitat pe Pătrăşcanu, că de-a lungul stalinismului,

nu „trădătorii de ţară“, ci regimul comunist a aruncat în închisoare oameni cu ideile lor cu tot). Trecînd peste imprudenţă, să continuăm: trădătorii „au ars cuvintele limbii române“, au omorît nu pe unul, ci pe cei trei ciobani ai Mioriţei, deveniţi cu toţii victime, au măcinat statui, au trădat pe Basarabi, pe Brîncoveanu, au vîndut lanul, solul, subsolul, lumina ţării, după care au murit. Poetul spune clar:

Iar azi cînd nici mormîntul nu vă rabdă
Mai reveniţi în lume ca strigoi.

Coşmare ţin pe cer această noapte
Şi voi mai apăreţi din cînd în cînd
Cînd vă aruncă gropile urlînd
Că nu mai pot nici ele să vă rabde.

Clar: sinucişi, morţi, strigoi.

Ca să nu fie numai în versuri, fiindcă, deşi foarte limpezi, poate că vreun neştiutor şi-ar închipui că e vorba de metafore poetice, Nicolae Dragoş, alături de poemul lui Adrian Păunescu, îl invocă pe *Christos pe cruce* (puţin suflu mistic nu strică pentru anatemă, chiar dacă ne aflăm în materialismul dialectic) şi-i mai ucide o dată pe „trădători“, invocînd aceste inspirate cuvinte ale lui Tudor Arghezi: „Apeşi cu talpa, ies nişte bale“. Adică „trădătorii“ fiind nişte tîrîtoare (sub Stalin erau „vipere lubrice“), altă soartă nu merită decît să-i striveşti cu piciorul, să nu mai rămînă decît bale. Gata: „trădătorii“ au murit şi în proză.

Împotriva unor astfel de „trădători“, nici o precauţie nu e însă de prisos. Şi dacă transformarea lor în stafii, uciderea lor cu bale n-ar fi de ajuns? Atunci mai rămîne blestemul. Tot în imitaţie arghezian㠄 Cu el se însărcinează Vasile Nicolescu în *România literară* din 25 decembrie 1975. E drept, acest rafinat literat are şi un aport modernist în litania presupus arghezian㠄 pe Godot. Dar pînă la Godot ce răzbunări cumplite nu visează Vasile Nicolescu împotriva „trădătorilor“? Îi instalează mai întîi în „smîrc de viezuri şi năpîrcă“. Din acest loc cu adevărat incomod, trădătorului îi urează Vasile Nicolescu „scuipatul cucului să-i curgă pe ochii cu privirea surdă“. Nu-i de ajuns: mai trebuie „să-şi caute în gunoaie prînzul“

(aici e o contradicţie în campanie: ori sunt gras plătiţi prin străinătăţi trădătorii, ori îşi caută mîncare prin gunoaie). Să lăsăm gunoiul, că, între timp trădătorului i s-a mai întîmplat ceva: „i-a născut fluturi în ureche". Nu e cel mai grav, şi simţind că asta nu-i decît un fel de „floare la ureche", Vasile Nicolescu îl pune pe trădător să duhnească într-o libarcă, să înoate în clei de oase, să fie luat de hingheri, să zacă în colţi de rinocer (venind după Godot, imaginea se vrea probabil ionesciană) şi după ce în atîtea chinuri închipuite de mintea gingaşă a lui Vasile Nicolescu trădătorul şi-a dat în sfîrşit duhul, „stîrvu-i beat de dor de ţară, ţărîna să i-l dea afară".

Acest deces al „trădătorilor" s-a petrecut deci în ultima lună a anului trecut. Ei au fost supuşi la cazne, blestemaţi, dogorîţi de ura semnatarilor, doborîţi în nişte termeni în care cu greu am mai găsi ceva din celebra principialitate a documentelor de partid. Pe scurt, principial sau nu, conform Programului de partid sau nu, „trădătorii" au fost lichidaţi.

Şi atunci? Pe cine mai cheamă înapoi editorialul *Săptămînii*? Fantomele? Că prea sunt de toate în ţară şi numai de spectre se ducea lipsă? Cum scria tot Adrian Păunescu: „Muncim, mai facem cozi, şi-avem şi nervi / Dar ştim că ţara e în dezvoltare". Şi dintr-o dezvoltare multilaterală, pot lipsi fantomele? Altă explicaţie nu putem găsi contradicţiei dintre campania împotriva trădătorilor de ţară, demnă de cel mai înfloritor stalinism, şi invitaţia *Săptămînii* adresată „mai ales celor care au fost de la început şi pînă acum ostili, funciar ostili" şi cărora li se spune acum „veniţi deci să ne vedeţi... nu veţi regreta niciodată".

Dar Decebal? E de acord Decebal cu o astfel de invitaţie?

## 23 martie 1976

S-au împlinit cinci ani de la moartea lui Miron Radu Paraschivescu şi *Flacăra* ne înştiinţează că membrii cenaclului cu acelaşi nume au pornit la Vălenii de Munte spre a se reculege la mormîntul lui. Poate că omagiul a fost de două ori sincer, mai întîi pentru că tinerii s-au simţit totdeauna atraşi de nonconformismul şi ereziile lui M.R.P.

(cum i se spunea), apoi fiindcă Adrian Păunescu la umbra acestui iscoditor de revolte şi-a petrecut cîţiva ani ai adolescenţei lui ce se credea contestatară.

Cînd ni se spune însă, în aceeaşi dare de seamă, că cenaclul „Flacăra" se află într-un fel sub umbra tutelară a lui Miron Radu Paraschivescu, „inegalabil poet comunist", nu putem să nu constatăm că „recuperarea" lui Miron Radu Paraschivescu, chiar dacă e înfăptuită cu cele mai bune intenţii, riscă să-i trădeze memoria. Evident, ne este imposibil să judecăm la justele lui proporţii un cenaclu la care n-am participat, însă din dările de seamă, din poemele citite acolo, prin accentul pus asupra „epopeii naţionale", prin cultul adus mai-marilor zilei, prin insistenţa asupra „mesajului" artei, este destul de clar că cenaclul „Flacăra" nu poate fi suspectat de nici unul dintre riscurile nonconformismului. De altminteri, chiar în felul de a-l prezenta pe Miron Radu Paraschivescu „inegalabil poet comunist" străbate conformismul. Suntem avertizaţi că el „şi-a asumat riscul de a înfrunta *în anii împotrivirii*, cu un superb curaj, obscurantismul şi forţele negre ale fascismului".

Este adevărat, cu toate că Miron Radu Paraschivescu ar fi avut decenţa de a nu exagera acest risc şi nici de a vorbi de un superb curaj, ştiind prea bine că în afara unor poeme ce i-au fost interzise atunci — aceleaşi ce aveau să rămînă interzise multă vreme în regimul comunist —, în timpul fascismului, cu toate că era comunizant, a putut să scrie cît a vrut în presă — îndeosebi în *Timpul* şi *Ecoul*, avînd şi direcţia paginii literare, privilegiu refuzat sub comunism — dacă exceptăm cele cîteva luni de la *Povestea vorbei*, şi nu numai în vremea stalinismului, dar şi apoi, pînă la moartea sa. „Anii împotrivirii" n-au coincis pentru Miron Radu Paraschivescu numai cu aceia ai fascismului, dar, din nefericire pentru iluziile lui, şi cu instalarea regimului la care visase: cel comunist.

Nu prea vedem în ce sens poate fi considerat Miron Radu Paraschivescu un tipic poet comunist, însă ne-am dat seama de-a lungul *Jurnalului* său ce a însemnat pentru el decepţia comunistă. Contradicţia dintre iluzia ideologică şi realitatea făurită în numele acestei ideologii l-a minat atît de mult pe Miron Radu Paraschivescu, încît l-a

dus pînă la nebunie (anii la azil arată că nu e doar o figură de stil). Conflictul interior a ţinut cinci ani — el o spune — şi s-a soldat prin victoria realului asupra ideologiei. Din acea clipă, dărîmarea idolilor n-a mai contenit. În literatura lui de sertar, deci în *Jurnalul* „ce *nu* se publică în România, fiindcă nu conţine doar condamnarea perioadei staliniste, nimeni şi nimic nu este cruţat. Nu mai vorbim de Stalin — acelaşi Miron Radu Paraschivescu care îi dedicase versuri entuziaste la sfîrşitul războiului face să rimeze împotriva lui toate blestemele —, dar însuşi Lenin este pus în cauză: „Lenin era asiatic şi, ca toţi asiaticii, el nu-i asimilase nici pe Aristot, nici pe Socrate şi — ce e mai grav — nici pe Epicur şi Democrit: pentru acest soi de gîndire asiatică, unilineară, dialectica nu există decît în funcţie de interesele *unei caste, nu clase*". Marele „preot social comunist" — cum îl numeşte Miron Radu Paraschivescu — este de fapt la originea „avortării revoluţiei". La început, zbătîndu-se în faţa evidenţelor, Miron Radu Paraschivescu caută motivările avortului într-un lichelism specific românesc — în nişte pagini atît de dure pentru România, încît nu vedem cum ar putea apărea azi, cînd „tot ce e românesc nu piere" —, apoi, urcînd încă o treaptă în dezmeticire, realizează că revoluţia fusese trădată în Rusia însăşi de „masa crapularzilor" şi că se transformase într-un „imperialism"rusesc. Şi scrie: „Cît despre noi, aşa-numitele ţări de «democraţie populară» cu sensul care se zice-n Bucureşti «supă populară», adică un fel de ciorbă neagră pentru plebea anonimă, noi rămînem deocamdată *nişte canaluri de scurgere şi filtrare a barbariei în plină erupţie*." Ni s-ar putea răspunde, după exemplele luate pînă acum, că Miron Radu Paraschivescu a limitat „acest Ev Mediu" în care este brusc scufundată România — expresia „Ev Mediu" revine litanic în *Jurnalul* său — la epoca stalinistă şi la slugărnicia faţă de Rusia. Şi într-adevăr, el prevede că exploatarea colonialistă la care a fost supusă România „sudează un suflet naţional şi o conştiinţă *realist-naţionalistă* cum n-am mai cunoscut, poate, de la 1848 încoace". Dar nu spune şi „comunistă". Deoarece, între timp, nu numai temeliile comunismului — începînd cu Lenin — sunt zdruncinate în sinea lui, dar şi noţiunea însăşi de „socialism". Miron Radu Paraschivescu îşi

pune întrebarea „dacă se va mai putea salva ceva din socialism în timpurile ce vin, şi dacă el nu se va fi dovedit doar o maladie infantilă a umanităţii, ca tot stîngismul de altfel". În orice caz, în ce priveşte arta, Miron Radu Paraschivescu nu mai are nici o îndoială: ea este *total incompatibilă cu socialismul*: „Socialismul refuză arta pentru că el are nevoie de idei generale şi generoase, născute să exprime şi să servească colectivităţi şi mase, adică tot noţiuni generale. Arta e concretă, pe cînd politica e abstractă." „În regimul de dictatură, arta este angajată făţiş şi proclamată sus şi tare, dar nu fiindcă ar fi vorba de artă, ci de un mijloc tehnic, «artistic» de propagandă." Şi după ce dezvoltă îndelung această antinomie funciară, arătînd şi motivele pentru care arta nu poate „reflecta realitatea" — cum se mai spune şi azi — Miron Radu Paraschivescu conchide: „A trebuit să trăiesc cinci ani sub dictatură (şi nu e vorba de dictatura fascistă, ci de cea *comunistă* — *n.n.*) ca să ajung la înţelegerea asta rece, precisă, ştiinţifică aproape, a artei şi a procesului artistic — ca şi a *autonomiei lui absolute*."

Nu vom stărui asupra etapelor trezirii lui Miron Radu Paraschivescu, nici nu vom măsura amploarea ei. N-avem de gînd să-l transformăm într-un opozant absolut urmărind răul pînă la rădăcini, de tipul lui Soljeniţîn — pentru care avea cea mai deplină admiraţie de altminteri, traducîndu-l parţial şi sperînd să-l poată publica în România. Miron Radu Paraschivescu n-a fost un astfel de opozant, el se menţinea — cel puţin în viaţa publică — în cadrul sistemului. Dar, în aceste limite, rămînea extrem de stingheritor. Nu e nevoie de nici un *Jurnal* pentru a ne aminti ce a fost Miron Radu Paraschivescu de-a lungul liberalizării şi de ce tinerii îl înconjurau: mereu pe pragul erezici, mereu bîntuit de revolte, mereu contestatar. De aceea nici n-a putut dobîndi direcţia unei reviste literare, iar cenaclul lui a fost închis. Deoarece nu era un cenaclu de tipul „Flacăra", şi nimic nu era canalizat în sensul „mesajului politic", al vreunei „epopei naţionale", nimic nu copia cuvintele de ordine ale zilei. Aici, ca şi în foarte vremelnica şi repede suprimata de cenzură *Poveste a vorbei* — supliment al publicaţiei *Ramuri* — au debutat cîţiva dintre scriitorii al căror spirit contestatar avea să fie mereu sancţionat.

Cum poate *acest* animator de antilozinci, acest „păgubos" care n-a profitat de puterea stabilită, şi a cerut public suprimarea cenzurii şi reviste scoase de scriitori pe riscul şi banii lor, să fie „recuperat" ca animator post-mortem al cenaclului „Flacăra"?

Nimeni n-are dreptul să transforme destinul unui om după moartea lui: acela al lui Miron Radu Paraschivescu s-a desfăşurat sub zodia nonconformismului. E una din „operele" sale de seamă, dacă nu cea mai de seamă.

Ar fi o injurie să fie pus a patrona acum osanaua cea de toate zilele la curtea Stăpînului.

**30 martie 1976**

Dacă *Jurnalul* lui Miron Radu Paraschivescu n-ar fi rămas deschis pe birou de cînd am citat din el, poate că nu ne-am fi oprit la un articol din *Scînteia* al Luciei Demetrius intitulat „Comunistul,eroul şi inima literaturii noastre". Lucia Demetrius nu e, la urma urmei, singura figură agresivă a stalinismului literar, revenită la suprafaţă în ultima vreme. Cum între timp, cîţiva dintre acei tineri ce se afirmaseră în perioada liberalizării, reproşînd pe drept cuvînt staliniştilor aberaţiile lor, s-au făcut şi ei promotorii restalinizării, ne-am fi putut întreba ce rost mai are să ne ocupăm de această reapariţie realist-socialistă.

Faptul însă că Lucia Demetrius are din nou veleităţi de interpretă a îndemnurilor oficiale ne-a îndemnat să aruncăm o privire mai atentă pe *Jurnalul* lui Miron Radu Paraschivescu, spre sfîrşitul lui 1952:

„Am fost după-masă în librărie, la Cartea Rusă, să văd noutăţile apărute, e *dezolant*. Lucia Demetrius care pare să fie autoarea preferată, reprezentativă chipurile a regimului, de patru-cinci luni încoace, şi-a tipărit, adică i s-au tipărit *trei cărţi*: un volum de teatru cu trei piese şi unul de nuvele; iar ca o încununare, un volum de nuvele al tatălui ei, debilul şi inexistentul V. Demetrius. Asta este literatura noastră reprezentativă pentru revoluţie, astea sunt preferinţele şi gusturile regimului nostru? Literatura *fadă, icnită, stearpă, falsă* de la un capăt la altul, a bietei Lucica?"

Lucia Demetrius vede bineînţeles cu totul altfel lucrurile. În articolul scris acum, literatura ei de ieri care n-a fost reţinută de nici o istorie literară nu i se pare *falsă*. Dimpotrivă: „în chip firesc, în chipul cel mai firesc din lume, arta oglindea fenomenele care se petreceau dinamic, fără şovăire." Aducîndu-şi aminte de acele „începuturi" trăite şi de ea „alături de atîţia alţi artişti", cu „emoţia noului", Lucia Demetrius reţine *tipul comunistului* ce „a intrat în literatură ca *o izbucnire de lumină*". Drept autocritică pentru clişeizarea ce invadase atunci literatura — a ei şi a altora — autoarea articolului nu introduce decît un „poate". „*Poate că atunci*, în primii ani în care am încercat să-l cuprindem, mulţi dintre noi nu l-am realizat pe deplin (pe eroul comunist — *n.n.*). În străduinţa noastră de a-l face întreg, robust şi clar, l-am făcut prea perfect, aproape *inuman*, linear pînă la a nu avea nuanţe, uneori mai mult o noţiune decît un om..." Şi adaugă: „chiar şi tematica noastră era monotonă".

Încetul cu încetul — recunoaşte ea — alţi scriitori au căpătat mai mare libertate faţă de şabloane, şi îi citează pe Zaharia Stancu, Marin Preda şi Eugen Barbu.

Dar — continuă Lucia Demetrius — „oricît vom preţui literatura din ceasul de faţă, nu o putem socoti nici un popas, nici o culme care nu mai poate fi depăşită". Lucia Demetrius ne ameninţă deci cu *depăşirea*, deoarece, ne înştiinţează ea, cu una din acele imagini ce au făcut succesul literaturii sale şi i-au asigurat dăinuirea, arta trebuie să aibă „piciorul tot atît de sprinten" ca şi „viaţa ţării în plin mers". Cum se va oglindi — ca să spunem aşa — „sprinteneala" aceasta în artă, cum va căpăta ea, arta, *picioare* ca să galopeze după viaţa ţării în mers? Simplu, prin reintroducerea „eroului pozitiv":

„Iar acel tip al comunistului, de care ne-am apropiat cu sfială, cu dragoste, cu elan, acum mai bine de 30 de ani, care e marele creator al tuturor realizărilor la care suntem martori şi participanţi, care e duhul animator al existenţei noastre, *se cuvine* şi *se impune* să rămînă în centrul literaturii noastre, *pur, frumos şi viguros*, pivot, sursă de lumină şi căldură, erou, fără îndoială, dar, mai înainte de orice, om."

Rămîne de neînţeles prin ce mijloace un erou pur, frumos, viguros, pivot, sursă de lumină şi căldură, duh animator al existenţei etc. etc. ar putea să se distingă de „eroul pozitiv" de altădată ex-pur, frumos, viguros, pivot şi aşa mai departe. Cum să-l „umanizezi", cînd acumulezi mai departe toate calităţile Îngerului înainte de cădere?

Din acest articol stereotipat, să reţinem mai ales doi termeni: *se cuvine* şi *se impune*. Deoarece a fost o vreme cînd Lucia Demetrius tot aşa dădea ordine întregii literaturi române despre„ce se cuvine" şi „se impune". Pe atunci, scria Miron Radu Paraschivescu:

„Ce mai pot spera eu, care nu pot scrie un rînd fără sinceritate şi înverşunare? [...] Îmi dau încă o dată seama că trebuie să mă las păgubaş de-a mai rîvni vreodată (cel puţin în anii care-mi mai rămîn de trăit) să-mi găsesc locul în acest timp al abdicării, al falsităţii şi autoumilirii. Trebuie să-mi organizez temeinic rezistenţa în faţa *valului de cretinism opresor care bate de la răsărit*. N-am ce să caut în concertul dezolant al literaturii noastre de azi... Să fiu mulţumit cu puţinii bani pe care-i primesc de la Fondul Literar şi să-mi scriu versurile şi eventualele încercări de proză, *numai pentru sertar*."

Or, aceste cuvinte din urmă, „numai pentru sertar", ne duc cu gîndul la un aspect al activităţii Luciei Demetrius. Nu-i ajungea că literatura ei în anii stalinismului se publica în ritmul evocat de M. R. Paraschivescu, în timp ce alţii, care nu voiau să „oglindească" şabloanele, nu mai vedeau lumina tiparului, Lucia Demetrius mai şi ameninţa şi *denunţa*. Unul cel puţin din articolele ei de pe acele vremuri ar merita să rămînă antologic: Lucia Demetrius denunţa pe cei care scriau *literatură de sertar* ca pe nişte duşmani ai regimului. Dacă ne amintim că au fost arestaţi scriitori numai pentru că în „sertarul" lor se găsise vreun manuscris neconform, măsurăm mai bine rolul de auxiliar al poliţiei jucat de Lucia Demetrius.

Timpurile s-au schimbat oarecum şi Lucia Demetrius cu literatura ei „fadă, icnită, stearpă, falsă de la un capăt la altul", cu ameninţările şi denunţurile ei, a intrat, împreună cu alţi realişti-socialişti, într-un con de umbră. O parte din „literatura de sertar" a celorlalţi scriitori a început să fie publicată şi s-a impus o generaţie nouă manifestînd o

atît de integrală revoltă faţă de corifeii realismului socialist, încît ai fi putut crede că nici unul dintre ei nu va reedita o atare experienţă, nu va ucide literatura pentru a o înlocui cu şablonul, osanaua şi o sumedenie de eroi, chiar umanizaţi ad-hoc.

Şi iar s-a întors roata neşansei culturii româneşti. Din opozanţii zgomotoşi de ieri s-au ivit conformiştii de azi şi sub aripa lor au reapărut încetul cu încetul şi cîţiva dintre purtătorii de clişee ai realismului socialist.

Nu ştim care sunt mai primejdioşi pentru destinele literaturii române. „Rebelii oficiali" sau „staliniştii nepocăiţi"?

**14 mai 1976**

Faptul de a comenta mai tardiv *Lumea în două zile* de George Bălăiţă are cel puţin avantajul de a presupune cunoscute intriga, tema şi soluţia enigmei. Dezlegarea aceasta e însă cea mai puţin consubstanţială cărţii. Sub pretextul unei anchete de tip aparent poliţist, toate eforturile autorului tind dimpotrivă la acoperirea unui adevăr unic sub toate versiunile sale posibile, la năucirea realităţii prin jocul interpretativ al oglinzilor succesive sau simultane. Sub avalanşa cuvintelor subjugîndu-l şi pe anchetator („să faci un colos de cuvinte, ceva ca Sfinxul sau Golemul pe care nici vîntul deşertului, nici vreo formulă magică să nu le poată distruge"), sub acumularea obiectelor şi delirul asociativ provocîndu-le apariţia, prin jocul trimiterilor literare şi fărîmiţarea personajelor, romanul coboară într-atîta în propriul său labirint, încît întrebarea-cheie: cine l-a ucis pe Antipa — personajul principal — şi de ce? îşi pierde orice acuitate, poate chiar orice sens. Răspunsul, cînd vine, în ultimele pagini, ne surprinde nu prin neaşteptat — de fapt ştiam mai de mult —, dar printr-o limpezime ce nu aparţine registrului acestei cărţi. E o concesie făcută unei tardive nevoi de clarificare? O necesitate de a încheia ceea ce părea fără sfîrşit (romanul romanului pe cale de a se face)? O capcană alegorică pe care autorul n-a evitat-o? Oricare ar fi explicaţia reală, pare evident că George Bălăiţă se află în vadul lui natural nu atunci cînd răspunde sau explică, ci cînd ne obligă să

ne pierdem între real şi fantastic — alunecarea de la primul la al doilea săvîrşindu-se imperceptibil prin descrierea dement de minuţioasă a aparenţelor între cele două zile ale creării lumii.

Sunt două zile, într-adevăr. Două solstiţii inversate (cel de iarnă în zăpuşeală şi dezgheţ şi cel de vară sfîrşind în grindină şi zăpadă), dar solstiţii totuşi, cînd lumea se deschide semnelor. Sunt cel puţin două realităţi şi sunt desigur doi Antipa. Cel de la Albala, aparţinînd domesticului, Antipa la umbra Feliciei oficiind într-o bucătărie ce se confundă cu un altar, şi cel de la Dealu-Ocna, „funcţionarul neantului" — cum îl numeşte autorul —, prevestind decesele şi jucîndu-se cu ele de parcă a aduce moartea în acel tîrg înecat de prostia cotidianului ar fi singurul mijloc de a-şi trezi semenii din marea crăpelniţă de stil local în care se înfundă zi de zi. Nu e nici măcar sigur că Antipa vrea să trezească pe cineva, şi poate nici pe sine. E conştient oare de puterea cu care — după fanaticul Anghel, dementul ce-l va ucide — îl înzestrează şi autorul propunîndu-ne chiar şi referinţe cristice? În orice caz, cunoscută sau nu, această putere nu înalţă personajul, îl complică doar din aceeaşi voinţă perceptibilă mereu, de sporire a secretului. Sunt bineînţeles şi două femei — una la Albala, alta la Dealu-Ocna, şi două moduri total tranşante de a se pierde la umbra lor, după cum mai sunt şi doi cîini: Argus şi Eromanga, reflectînd relaţiile stăpînilor — Antipa şi Felicia — şi oferind cheia acestei dualităţi. Literaţi — totul este aici literatură în literatură —, cîinii ne propun şi un sens posibil al romanului. Argus mărturiseşte Eromangăi că scrie un poem filozofic *Mondo Cane* ce cuprinde două părţi — (iar *două*!) — prima, „Domestica" (de fapt Antipa la Albala), a doua, „Infernalia", privind lucrurile tulburi, iraţionale, întunecate (Antipa la Dealu-Ocna, „funcţionar al neantului"). Colocviul cîinilor, referinţă la Gogol şi Cervantes, departe de a adăuga, cum socotesc unii critici, la fantasticul *Lumii în două zile*, ni se pare, împreună cu finalul, partea cea mai puţin convingătoare a cărţii, un procedeu ce nu-şi află aici temeiurile din „nuvela exemplară" a lui Cervantes. Dacă în *Coloquio de los perros* Scipion şi Berganza erau puşi să măsoare prin aventurile lor printre oameni

abjecţia lumii sau societăţii, s-o amplifice deci prin distanţa despărţind teoretic animalul de om, şi care, inversată, joacă în defavoarea acestuia din urmă, în *Lumea în două zile*, replica lor peste timp, Argus şi Eromanga nu reprezintă un instrument al satirei, ci al explicitării. Şi apoi, între 1603 sau 1604, cînd Cervantes a scris *Nuvela exemplară* căreia îi urmează colocviul cîinilor, şi zilele noastre, atîta apă a curs în vadurile literaturii, încît personificarea animalelor — în acest roman ostentativ modern — pare o soluţie de facilitate. Poate că există o posibilitate să fii contemporan în acelaşi timp cu Cervantes şi cu Robbe-Grillet, dar ea nu trece neapărat prin darul de vorbire acordat Eromangăi şi nici prin cel de filozofare cedat lui Argus.

*Lumea în două zile* ne dezvăluie totuşi un autor — nu citisem cărţile sale anterioare — cultivînd ambiguitatea cu o dexteritate ce aparţine maturităţii talentului. Şi chiar dacă criticile ni s-au părut exagerat de entuziaste, George Bălăiţă este incontestabil modern. Modernitatea nu este o calitate literară supremă. Cînd însă, sub învinuirea de experiment, ea este sistematic suspectată, cînd nu obţine decît cu greu drept în cetate, ceva se ofileşte într-o literatură ţinută cu forţa în afara timpului ei. Astfel încît *Lumea în două zile*, alături de *Încercarea scriitorului* de Tudor Ţopa, ne arată că romanul ce-şi pune materia epică în chestiune în chiar clipa împlinirii lui pentru George Bălăiţă sau în aceea a constatului imposibilităţii lui, pentru Tudor Ţopa, nu numai că poate fi scris şi în România — de aceasta nu ne-am îndoit niciodată —, dar poate fi şi publicat, chiar premiat. E unul dintre rarele semne bune pe plan estetic, în vremea din urmă.

**11 iunie 1976**

Într-o carte recentă, *Scurt tratat de sovietologie pentru uzul autorităţilor civile, militare şi religioase,* Alain Besançon scria:

„Ideologia este un sistem *verbal* care se întemeiază pe cuvinte, se hrăneşte prin cuvinte. Prin urmare, a-i ceda cuvinte înseamnă a-i dărui singura realitate de care este în stare."

Această frază ne stăruia încă în minte cînd am citit intervenţiile la Congresul educaţiei politice şi al culturii socialiste de la Bucureşti. Şi nu ne gîndim la activiştii a căror menire este tocmai de a face să domnească „monopolul limbii moarte" — adică al retoricii de partid —, ci la scriitori care prin definiţie au sau ar trebui să aibă drept justificare apărarea limbii vii. Rol cu atît mai important, cu cît în tot Răsăritul Europei şi nu numai în Uniunea Sovietică, „ideocraţia" a lăsat locul „logocraţiei", nimeni nemaicrezînd în ideologie, dar toată lumea *vorbind-o* în viaţa publică. Oricine a putut constata, şi nu numai Alain Besançon, că de-a lungul liberalizării şi chiar şi azi, scriitorii au fost aceia care au produs deflagraţiile de conştiinţă cele mai acute, reîncepînd să se slujească de limba vie. Restul: contestare, restituirea trecutului, explorarea Gulagului au venit mai tîrziu. Primul pas a fost în toate cazurile acelaşi: dezechilibrarea puterii ideologice prin introducerea cuvîntului adevărat.

E în logica ideologiei, a partidului, a acestui congres să vrea întărirea monopolului limbii moarte, ar trebui să fie în logica scriitorilor, spre a nu-şi submina statutul lor de scriitori, de a *nu* ceda cuvinte acestei devoratoare de real şi de vorbe care este ideologia. Din această pricină, nu reţinem de la congres decît intervenţiile de scriitori, iar nu pentru că ar fi cele mai importante. Dimpotrivă.

Am spus scriitorii şi ar fi trebuit, pentru a fi corecţi, să adăugăm imediat *unii* scriitori. Şi mai exact: puţini, foarte puţini scriitori. Printre atîţia preşedinţi, vicepreşedinţi, secretari, directori etc. etc.... scriitorii sunt destul de rari. Cu atît mai mult izbeşte prezenţa unui poet adevărat ca Nichita Stănescu. Cu aceleaşi cuvinte ce i-au slujit să facă poezie, el îşi aduce, de la tribună, contribuţia (nu neaşteptată, deoarece nu e prima oară) la metamorfoza realului în ireal. Astfel, dintru început, el ne înştiinţează:

„De la sfîrşitul celui de-al doilea război mondial încoace, mai întîi Republică Populară, mai apoi Republică Socialistă, ţara noastră şi-a *esenţializat* cele două mii de ani de istorie trăită eroic." Dat fiind că, în elanul său generos, Nichita Stănescu nu include numai Republica socialistă, dar şi cea „populară", deci întreaga fază stalinistă de absolută aservire a României de către Uniunea Sovietică,

trebuie să înţelegem că pentru Nichita Stănescu „esenţa" istoriei româneşti ar sta în ocupaţii străine, închisori ticsite, lagăre de concentrare şi în glorificarea împilatorului. Să ne mai mirăm că poetul renunţă într-o frază la orice libertate ce n-ar fi înţeleasă ca „necesitate istorică", deci contrariul ei?

„Înainte de a fi poet, sunt cetăţean al ţării: de aceea pentru mine libertatea nu înseamnă debandadă şi haos."

Pentru Nichita Stănescu dreptul unui scriitor de a scrie ce vrea şi cum vrea, dreptul unui cetăţean de a trăi după placul inimii, de a nu fi prizonier în ţara lui, de a obţine un paşaport, de a nu avea cazier politic sub forma de dosar la Securitate, de a nu minţi de zeci de ori pe zi, de a fi trist sau dezamăgit, de a nu fi optimist cînd realitatea e cenuşie înseamnă „debandadă şi haos". Unei astfel de apocaliptice libertăţi, Nichita Stănescu îi opune *legea*:

„Pentru mine libertatea înseamnă vigoarea Constituţiei ţării. Mesajul artei noastre este mesajul Constituţiei ţării noastre, care este mesajul ţării de pămînt şi de piatră, al ţării eterne şi al spiritualităţii sale."

Nu mai socotim necesar să semnalăm că o Constituţie ce poate fi vremelnică n-are nimic de a face cu pămîntul, piatra şi spiritualitatea „eternă" a unei ţări care de altminteri n-a contribuit în nici un fel la promulgarea ei. Nu este însă inutil să-i amintim poetului că o Constituţie într-un regim comunist reprezintă, de cele mai multe ori, o simplă aparenţă, un camuflaj. Înainte de a lansa operaţia marilor procese de la Moscova, Stalin aprobase o Constituţie ce era ca un fel de poem al tuturor libertăţilor înmănuncheate şi garantate. Să mai numărăm cîte cuvinte vii a cedat Nichita Stănescu ideologiei, în această intervenţie?

Nu se poate spune că, după un prim şi îndepărtat roman, Titus Popovici şi-ar fi uzat cuvinte vii în literatură. Cuvintele sale sunt doar vorbe de discurs — chiar şi atunci cînd le mai oboseşte printr-un scenariu sau printr-o piesă de teatru. La el, limba moartă se întinde cu un fel de lenevie acaparatoare peste orice foaie albă pe care o sacrifică ideologiei. Nu e de mirare deci că într-o singură frază cuvintele se bat cap în cap. Aflăm de la Titus Popovici că:

„În perioada următoare *insurecţiei armate* s-au făcut eforturi notabile şi importante într-o versiune *ştiinţifică* asupra istoriei noastre..."

Or, cum n-a existat în România nici o insurecţie armată instaurînd comunismul, ci pumnul lui Vîşinski simbolizînd armata roşie ce ocupa ţara, înseamnă că viziunea „ştiinţifică" asupra istoriei noastre corespunde pur şi simplu cu o minciună istorică. Aşadar nu mai are sens să ne ocupăm de restul discursului lui Titus Popovici, care, luminat de o astfel de viziune „ştiinţifică", ajunge să proclame, cu patosul „revoluţionar" de circumstanţă, că românii în clipa de faţă au „libertatea de a lupta pentru libertate, curajul de a lupta pentru curaj" şi aşa mai departe, într-o avanlanşă de astfel de afirmaţii una mai întemeiată pe ştiinţă ca alta.

Dumitru Popescu, ca şi Virgil Teodorescu vorbesc mai mult în funcţie de titlurile şi răspunderile lor, decît în calitate de scriitori. Faptul că Virgil Teodorescu, în numele scriitorilor, oferă partidului talentul tuturor „cu ambele mîini" (dacă ar avea trei sau patru, pe toate le-ar ridica în faţa „momentului crucial" al congresului) nu e o surpriză. Pe cînd, Dumitru Popescu aduce o neaşteptată contribuţie la istoria avangărzii literare mondiale. Logica lui e inatacabilă — cum partidul şi orientarea lui sunt de avangardă, arta de avangardă nu poate fi o repunere în discuţie a tot ce a precedat, ci una urmînd linia trasată de partid, în cazul de faţă probabil epopeea naţională şi stilul păşunist. Scriitorii români, sub îndrumarea lui Dumitru Popescu, n-au numai norocul de a dispune de o avangardă la îndemînă, dar şi „de a respira" un aer „social neviciat". Dacă mai punem la socoteală că România contemporană e plină, după el, de „demiurgi", propunîndu-se care mai de care drept model artistului şi scriitorului, cum să ne mai mirăm că aceştia îşi aduc, cu cîte mîini au, talentul în sacrificiu pe altarul partidului?

Cel puţin în viziunea „ştiinţifică" a vorbitorilor la congres. Deoarece, din fericire pentru literele româneşti, cei mai mulţi scriitori ştiu că talentul nu este menit să fie „sacrificat" ideologiei. Fără de care se topeşte şi el în „suprarealitate" şi dispare în logocraţia ambiantă. Scriitorii care au luat cuvîntul la Congresul educaţiei politice şi al culturii socialiste ne-au dat în acest sens noi şi edificatoare exemple.

**2 iulie 1976**

Colocviul traducătorilor de literatură română de la Bucureşti ne-a arătat, o dată mai mult, că în România adevărurile nu mai pot străbate prin sita deasă a statisticilor fanteziste, a frazeologiei cu apă de trandafir, a confuziei dintre calitate şi cantitate.

Am dori, evident, ca editorialul lui George Ivaşcu din *România literară* intitulat „Literatura noastră în lume" să exprime o stare de fapt reală, şi ca acest colocviu internaţional al traducătorilor ce a grupat aproape cincizeci de traducători din douăzeci de ţări să fi dovedit răspîndirea literaturii române, interesul stîrnit de ea în străinătate. Că nu este aşa, îşi poate da seama oricine în Occident. În afara unor excepţii — tocmai cele ce n-au fost numite la Bucureşti — valorile româneşti n-au intrat în circuitul universal. Criticii francezi n-au înregistrat decît puţine nume din literatura românească actuală. (Nu ne referim la scriitorii de origine română integraţi în literele franceze.) Constatarea — amară — priveşte limbile de largă circulaţie, singurele prin care poţi avea acces la atît de visata universalitate: engleza, franceza, germana. Nu contestăm — pentru că nu cunoaştem — avîntul literaturii noastre în ţările africane — cu acest avînt se laudă George Ivaşcu — dar presupunem că nu reprezintă calea cea mai directă pentru impunerea noastră pe tot globul. E drept că George Ivaşcu se consolează: situaţia — scria el referindu-se la tălmăcirile în limbi de mai largă circulaţie decît cele africane — „va căpăta noi parametri" prin iniţiative de tipul celor ale UNESCO. Ne aflăm într-un cerc vicios. Cum la Bucureşti totul depinde de iniţiative oficiale, se crede acolo că şi în restul lumii e la fel. Or, UNESCO aparţine unei sfere a oficialităţii ineficiente, UNESCO nu impune valori, deoarece nu prin aranjamente între state se creează cultura. Incapacitatea de a ieşi din această sferă a oficialului a împiedicat şi colocviul bucureştean de a avea vreo eficacitate. Colocviul n-ar fi putut să se dovedească util decît evadînd din înzorzonarea festivă şi studiind, dimpotrivă, cauzele *nerăspîndirii* culturii româneşti. Ar fi constatat atunci că lucrurile se petrec în literatură, *grosso modo*, ca în... agricultură. După cum în ţările cu regim

comunist, consumul alimentar este mai ales satisfăcut de bursa neagră (un fel de piaţă paralelă şi semiclandestină) în timp ce economia oficială rămîne împotmolită în ficţiunea planificării, tot astfel în literatură cîţiva neconformişti întreţin în străinătate o brumă de interes faţă de o cultură care altfel rămăsese îngropată în două-trei antologii apărute datorită schimburilor oficiale şi avînd aproape toate viciile producţiei în România: cenzura exportată şi amalgamul între valori şi nulităţi, alese în funcţie de zelul lor politic. O astfel de constatare elementară ar fi dăunat însă veseliei şi chefului de la colocviul bucureştean, unde — semnificativ — n-au fost prezenţi (sau prezenţa lor n-a fost semnalată de *România literară*) tocmai acei traducători de cărţi ce s-au bucurat de interes în Occident: Claude Levinson cu admirabila sa tălmăcire din *Craii* lui Matei Caragiale (din păcate, deşi tradus tot de ea, *Marele Singurtatic* al lui Marin Preda n-a fost în nici un fel înregistrat de presa franceză de specialitate), Marie Thérèse Kerschbaumer, traducătoarea în limba germană a lui *Ostinato* de Paul Goma, Alain Paruit, traducătorul în franceză al lui Ţepeneag, al lui Virgil Tănase şi al primelor două romane ale lui Paul Goma (al treilea, *Gherla*, a fost tradus de Şerban Cristovici), Marie-France Ionesco în care Sorin Titel cu *Lunga călătorie a prizonierului* şi-a aflat un exemplar tălmăcitor, şi nici unul dintre traducătorii de la *Cahiers de l'Est* unde, număr după număr, se prezintă proză şi poezie românească: Michel Deguy, Bernard Noel, Bloch, etc. etc. E drept că această revistă nici nu poate fi pomenită la Bucureşti, în timp ce publicaţiile cu care se laudă culturalii din ţară, *Cahiers roumains d'études littéraires*, *Synthesis* şi *Revista Română* în mai multe limbi, sunt cam clandestine în Occident, fiind prost sau deloc distribuite.

După absenţe, să înregistrăm prezenţele la colocviul bucureştean. În linii mari, le-am putea împărţi în trei categorii.

Prima ar cuprinde pe traducătorii de bună şi dezinteresată credinţă, străduindu-se din dragoste pentru valorile literare româneşti. Max Demeter Peyfus din Austria se află în fruntea lor, nu numai pentru că el n-a tradus, de la Ion Barbu la A. E. Baconsky, decît scriitori autentici, dar

şi în măsura în care-şi păstrează toată libertatea faţă de tot ceea ce este oficial. Tot astfel, Hans Diplich din Germania, tălmaci temeinic al literaturii populare lucrînd mînă-n mînă cu Biblioteca Română de la Freiburg, sau Elisabeth des Plantes, din Olanda, descoperind literatura română prin Mircea Eliade şi ferindu-se de orice aproximaţie în alegere.

A doua categorie ar putea fi cel mai bine reprezentată prin Mariano Baffi din Italia. El se apleacă unde bate vîntul: cu regimurile de ieri, cu exilul cînd i se părea interesant, cu regimul de azi cînd a devenit şi mai interesant.

A treia categorie cuprinde pe „animatorii culturali" întronaţi şi — uneori — direct întreţinuţi de Bucureşti. În afară de statele lor de serviciu la comuniştii bucureşteni, aceştia n-au altă identitate „culturală".

Două cazuri, mai semnificative:

Primul: Michel Steriade din Belgia. Scria versuri ca pe vremea lui Conachi şi se ocupa cu un restaurant înainte de a fi „descoperit" de partidul comunist român. A trecut de la bucătărie la literatură şi universitate prin fidelitatea sa politică şi, mai ales, prin marea sa operă pe care o denumeşte singur o „plachetă-sinteză", natural despre Ceauşescu. Şi ne mărturiseşte c-a „primit cea mai înaltă şi deplină consacrare a eforturilor sale " sub „forma unui emoţionant mesagiu" de la acelaşi Ceauşescu. Alte consacrări mai concrete sunt desigur trecute sub tăcere de Michel Steriade. În orice caz, dacă vreo istorie literară românească îl va înregistra vreodată pe Michel Steriade, într-o scurtă notiţă, este pentru a fi adus literelor româneşti cel mai grav prejudiciu cu putinţă, traducîndu-l în limba franceză pe Eminescu în versuri cu adevărat... culinare.

Al doilea caz: marele animator cultural din Suedia — aşa se autodefineşte —, Ion Miloş, s-a făcut remarcat la Colocviul Eminescu de acum vreo doi ani de la Sorbona, închinînd, tot lui Eminescu, nişte versuri ce începeau printr-o... cacofonie. E drept, Ion Miloş nu este inspirat decît atunci cînd plagiază. Revista *Caiete de Dor* de la Paris îi publicase, pe vremuri, un poem uimitor de bun. Redacţia a primit imediat o scrisoare de la Alexandru Busuioceanu mirat că i se publică versuri sub... pseu-

donim. Din moment ce redacţia a fost alertată, viitoarele versuri trimise de Ion Miloş au fost lesne identificate: de data aceasta aparţineau lui Apollinaire. Scandalul a izbucnit în altă publicaţie din Paris, *Curierul Românesc*, şi de atunci cariera lui Ion Miloş în exil s-a încheiat iremediabil. Şi a început aceea de „animator cultural" recuperat de autorităţile din Bucureşti.

De la bucătărie la literatură prin intermediul „plachetei-sinteză" pentru Michel Steriade, de la plagiat la cacofonie prin animaţie comandată pentru Ion Miloş, trebuie să constatăm că Bucureştiul nu e deloc exigent cu clienţii săi. Dar literatura română ar avea dreptul să fie: astfel de nulităţi nu pot decît s-o desfigureze. Şi dac-am vrea să rîdem, ne-am aminti că, în orice caz, cum ne asigură George Ivaşcu, ne putem consola cu Africa... Rîsul însă îngheaţă pe buze în faţa mascaradei de la colocviul bucureştean, cînd ne gîndim că vor fi existînd atîţia intelectuali de bună-credinţă în România, trăind cu ideea că această iluzie păguboasă acoperă altceva decît un degradant provincialism literar.

**15 octombrie 1976**

Cînd a apărut în România „Programul de măsuri pentru aplicarea hotărîrilor Congresului al XI-lea al partidului şi ale Congresului educaţiei politice şi al culturii socialiste în domeniul muncii ideologice, politice şi cultural-educative", în presa occidentală s-a putut vorbi de unul dintre cele mai depline proiecte totalitare de condiţionare a omului încă din fragedă copilărie.

Dar iată că răsfoind *Flacăra* şi dînd peste un interviu al lui Dinu Săraru, am descoperit că în „Programul de măsuri" exista o lacună nebăgată în seamă nici de partid, nici de atîtea congrese, redactori şi responsabili. În „educaţia" tuturor, de la preşcolari la studenţi, „se prevede doar educarea patriotică, revoluţionară şi socialistă". De aceea ne-a şi atras atenţia titlul interviului lui Dinu Săraru: „Avem nevoie de o şcoală a sentimentelor". Într-adevăr, educaţia sentimentală e absentă din „Programul de măsuri", şi cu toată modestia, Dinu Săraru are de gînd să

îndrepte omiterea printr-un „roman frumos care să tulbure prin poezia lui, prin puterea lui de sugestie", deoarece tînăra generaţie „are nevoie" — după el — şi de „o şcoală a sentimentelor". Şi cînd ne gîndim că intervievatorul George Arion, adoptînd tonul ce l-a făcut pe vremuri celebru pe Adrian Păunescu, între insolenţă şi atac, era pe cale, neluînd acest interviu, să lipsească tineretul din România de un astfel de magistru! George Arion mărturiseşte:

— Sincer vorbind, discuţia cu dvs. e o surpriză pentru mine. Mă temeam că nu avem ce discuta. De aceea am şi amînat de altfel să ne întîlnim.

Dinu Săraru îi răspunde:

— Credeai că sunt un primitiv? Multă lume a crezut şi mai crede încă.

După acest interviu, nimeni nu mai poate crede aşa ceva. Dinu Săraru, în afară chiar de aportul pe care ni-l promite în educaţia sentimentală a tinerilor (pentru că, ne spune el, ce e „mai tulburător decît o fată care se topeşte de gîtul unui băiat pe o alee îngropată sub frunze îngălbenite?"), se dezvăluie de-a lungul răspunsurilor o personalitate dominată de două obsesii de o totală originalitate: *primarul* şi *ciupeala*. Oricît de neaşteptate ar fi ele (Dinu Săraru visează să fie *primar*, şi se ridică împotriva vocaţiei scriitorului român de a „*ciupi istoria*"), aceste două linii de forţă agitînd inconştientul lui Dinu Săraru se explică totuşi lesne cînd aflăm, din gura lui, c-a participat de foarte tînăr la revoluţie — avea 13 anişori —, contribuind la destituirea unui primar din Horezu. La acea fragedă vîrstă nu-i putem reproşa că nu era încă un teoretician cum a devenit azi. Vocaţia sa „revoluţionară" s-a născut dintr-un sentiment foarte banal şi pe care nu se sfieşte să-l recunoască. Era găzduit într-un internat al partidului comunist român, unde sosise, drept „zestre" — cum spune el — doar cu un „pachet minuscul învelit în ziar". Dar în acelaşi internat se aflau şi nişte fraţi foarte bogaţi, fiecare cu cîte o ladă enormă plină de toate lucrurile la care nici nu visa Dinu Săraru. Iată cum — ne mărturiseşte el: „cînd participam la schimbarea primarilor prin sate, aveam impresia că sparg lăzile fraţilor P." Cu astfel de premise, nu e deloc de mirare că băieţaşul de pe vremuri

n-a mai avut timp să-şi dea seama că ceea ce se petrecea sub ochii lui nu avea nimic de a face cu o revoluţie. El era prea preocupat de ladă şi primar ca să mai privească la altceva. Numai că şi azi, lada şi primarul formează două lentile opace care-i slujesc să *nu* vadă ce s-a petrecut în România. Iată ce ne spune el mai departe:

„Nu se poate privi revoluţia noastră socialistă de pe poziţia mic-burghezului care, în anii de la începutul socialismului la noi în ţară, a fost afectat, *să zicem*, pentru că a fost împins cu umărul la o coadă de pîine şi nu vede nimic din tot ce s-a construit după aceea. Noi privim revoluţia de pe baricada revoluţiei."

Cînd totuşi, împins la rîndul lui de interlocutor, Dinu Săraru este nevoit să constate şi alte momente ceva mai sîngeroase decît o simplă îmbrînceală, el nu se emoţionează decît de „nedreptatea întîmplătoare" suferită de unul de pe baricadele revoluţiei: de un membru de partid. De aceea a scris şi romanul *Clipa*, în curs de apariţie: pentru că e „o suferinţă mai semnificativă şi mai tragică decît a acelora care se aflau dincolo de baricadă". *Nu* soarta unui Iuliu Maniu (Dinu Săraru are cutezanţa, ce ne împiedică o clipă de a mai glumi, de a-l numi „unul din cei mai laşi politicieni ai istoriei noastre") îl interesează pe cel de pe baricada cu primari, ci a lui Lucreţiu Pătrăşcanu. Trece şi peste aceste „îmbrînceli" în moarte, spre a constata că „revoluţia nu ţine seama de un singur destin, ea se face cu destinul unui popor întreg". Ceea ce, la urma urmei, e destul de just, deoarece tot poporul român a fost *îmbrîncit* şi aruncat înspre unde se află el acum de „revoluţia" lui Dinu Săraru. În ce a constat această „îmbrînceală" ştie poporul mai bine decît Dinu Săraru, cu toate că acesta a avut extremul curaj de a se afla — simbolic — pe baricade contribuind la destituirea *primarului* din Horezu.

După ce a dat o lecţie de curaj lui Iuliu Maniu, Dinu Săraru se întoarce spre unii dintre confraţii săi scriitori şi le reproşează — e a doua obsesie — de a „ciupi istoria". Din ciupeală în ciupeală — o ţine mereu aşa: „Parcă am avea vocaţia ciupelii", „ciupeala unei broşuri" etc... Şi primarul revine ca un laitmotiv municipal: „intervenţia unui scriitor în presă trebuie să pună măcar un *primar* pe gînduri"; „mi-ar plăcea să fiu măcar doi ani *primarul* unui tîrg" etc.

Curioasă dorinţă din partea unui scriitor atît de deseori premiat, pregătindu-se cu „un roman frumos care să tulbure prin poezia lui" să formeze tincretul, şi avînd şi şansa să trăiască în „cel mai interesant moment pentru literatură", adică „momentul actual". Un scriitor cu idei partinice despre libertate („setea de libertate nu se poate sătura decît printr-o înţelegere extraordinar de angajată a necesităţii"), despre democraţie (care — aici e Dinu Săraru *inedit* —, trebuie să fie pentru *toţi*) şi despre sensul revoluţiei: „fericirea omului". „Noi toţi trebuie să devenim robii acestei idei de fericire pentru fiecare cetăţean" — spune el înflăcărat şi totuşi imprudent, deoarece dacă asupra constatului de robie toţi vor fi de acord, în ce priveşte fericirea cotropind cetăţenii, consensul riscă să întîrzie. Cînd ar vrea să renunţe la misiunea de scriitor ce ar putea influenţa pînă şi pe primari, pentru a deveni unul dintre aceştia, Dinu Săraru probabil că răspunde inconştient unui complex născut din destituirea primarului de la Horezu. După cum se întîmplă şi cu atîta „ciupeală"; fără să-şi dea seama, Dinu Săraru nu simte el oare într-ascuns c-a ciupit o revoluţie după ce ea însăşi ciupise termenul de revoluţie la care n-avea nici un drept?

O psihanaliză mai aprofundată ne-ar putea aduce alte revelaţii asupra acestei „complexe" personalităţi pe care cultura română are şansa de a o număra printre responsabilii ei, deoarece Dinu Săraru este şi redactor-şef adjunct la Radioteleviziunea Română. Nu ne putem decît cutremura la gîndul că telespectatorii români ar putea fi lipsiţi de o astfel de călăuză, dacă i s-ar îndeplini dorinţa şi ar fi numit *primar*.

## 22 octombrie 1976

De cînd Comitetul Politic Executiv al C.C. al P.C.R. a aprobat „Programul de măsuri pentru aplicarea hotărîrilor Congresului al XI-lea al partidului şi ale Congresului educaţiei politice şi al culturii socialiste în domeniul muncii ideologice, politice şi cultural-educative" (există un vertij al titlurilor, un delir cenuşiu al lor în orice regim comunist), un nou termen a fost încetăţenit în România:

*umanismul revoluționar*, înlocuind umanismul socialist care, și el, înlocuia realismul socialist. Nici una din aceste sintagme nu acoperă o realitate. Ce poate însemna *umanism* cînd propaganda, încă din leagăn, își propune să făurească un fel de robot umplut cu tărîțele sloganului și demn de coșmarul lui Orwell? (La lectura „Programului de măsuri" în septembrie 1976, presa străină, cea germană îndeosebi, s-a referit la romanul lui George Orwell, *1984*.) Cum pot fi *revoluționare* niște măsuri ce au drept unic și evident scop *conservarea* puterii, prin anularea criticilor și spontaneității populare? Cum se poate vorbi de *originalitate* cînd „Programul de măsuri" tinde spre o uniformizare de cazarmă? Ce sens poate să aibă termenul de *autenticitate* cînd repetarea papagalicească a cuvintelor de ordine stă la baza făuririi *omului nou* reclamat de partid? Să mai pomenim și de *realism*? S-a spus că ținta principală a logocrației dominante este de a instaura o suprarealitate. Noi am numi-o mai precis antirealitate. Antagonismul dintre cuvinte — transformate în clișee — și realitate, potemkiniada aceasta zilnică a discursului, minciuna măcinînd verbul și golindu-l de semnificație, dublul limbaj devenit familiar tuturor (un limbaj la tribună și în presă și altul în cotidianul domestic), vorbele goale făcînd cu ochiul cuvintelor, întreg acest proces de de-realizare și-a atins cel puțin unul dintre scopuri: oboseala, lehamitea sunt generalizate. Toată lumea închide radioul și televizorul cînd dă peste discursul-fluviu. Deseori chiar și cei interesați direct — scriitorii (peste ei „Programul de măsuri" riscă să cadă asemenea unei lespezi de mormînt) — citesc doar printre rînduri. La limită, ne putem întreba dacă cei mai cinici dintre gazetari mai au răbdare să-și recitească litaniile o dată apărute în ziar. Punctul de maximă saturație a fost atins de toți, în afară, poate, de unii militanți care n-au avut acces la litera scrisă decît prin jargonul de partid și contemplă satisfăcuți cum rezultatul lecției serale se confundă cu ceea ce altădată se numea gazetărie sau literatură.

Oboseala, lehamitea, indiferența sunt explicabile, nu însă și scuzabile. Deoarece acest neostalinism bombastic și patriotard ce-și spune acum „umanism revoluționar" amenință cultura românească cu un nou și vinovat somn din care nu se știe cînd se va trezi și dacă se va mai trezi.

Probabil că la originea „minirevoluției culturale" lansate la noi de „Tezele din iulie 1971" și neaoșizate la modul balcanic, va fi stat admirația lui Ceaușescu față de „revoluția culturală" chineză. Dar România n-are populația Chinei. Chiar și fără nici un fel de cultură, lumea e obligată să te ia în seamă dacă ai sute de milioane de locuitori. De n-ar fi decît prin primejdia potențială pe care o reprezinți. O țară mică însă ca România nu se poate menține în atenția lumii nici prin numărul locuitorilor, nici printr-o industrializare care e soarta comună a țărilor europene (originalitatea României stă în felul în care se săvîrșește industrializarea, dar nu prea avem de ce să ne lăudăm cu ea), și nici prin vîrtejul diplomatic al călătoriilor și vizitelor unui șef de stat căruia s-ar părea că nu-i mai stă bine decît cu drumul. Singura armă de care dispune o țară ca a noastră este cultura ei. După arestarea soției lui Mao și a celorlalți fruntași ai revoluției culturale, va începe să se recunoască, încetul cu încetul, în China că ea a lichidat cel puțin o generație de intelectuali. În chiar același moment, în România, procesul de înlocuire a intelectualului prin militant continuă să fie în plină desfășurare și rezultatele nu întîrzie. Din 1971 încoace cultura alunecă înspre o subdezvoltare ce riscă să o arunce în suburbia culturii universale.

Experiența a mai fost făcută o dată. Din tonele de hîrtie tipărite de-a lungul realismului socialist, din miile de pînze mînjite cu militanți, tractoriști, stahanoviști, din kilometrii de peliculă cu muncitori model și inexistenți, cu securiști vînînd pe dușmanii de clasă, de patrie, de neam, dintr-o gazetărie împopoțonată cu lozinci, înflăcărată de iubire pentru tătucul Stalin, de admirație pentru modelul sovietic și saturată de venin împotriva viperelor lubrice ce se pun de-a curmezișul imitării slugarnice a acestui model, ce a rezistat vremii? Și-au salvat pictorii un singur tablou, scriitorii o singură carte, compozitorii o singură cantată, cineaștii un singur film?

Pînă și Uniunea Sovietică a ieșit zdrobită cultural din dementiala cură de descreierare și, în ciuda populațiilor și înarmărilor sale, a încetat să mai reprezinte pentru stînga occidentală o ispită. Tineri istorici ca Emmanuel Todd nu șovăie s-o numească acum „o putere grotescă" și să-i anunțe „căderea finală".

Dar noi, nedispunînd de nici unul din privilegiile unei mari puteri? Noi, care n-avem, drept ajutor, decît legenda Meşterului Manole? Prin anii 1960 şi ceva, o nouă generaţie începuse să clădească din nou, piatră cu piatră, pe ruinele dogmatismului stalinist. Nu se ridicase însă bine clădirea că distrugerea a şi reînceput, în slujba ei punîndu-se chiar şi unii din generaţia pe care ne obişnuisem s-o credem a minunii. De cîte ori se pot spera miracole, de cîte ori ne putem aştepta ca Meşterul Manole s-o ia de la capăt?

Cei ce pun la cale a doua asasinare a culturii româneşti ar face bine să se uite în jur. La alte democraţii populare. Nici un regim comunist — logocratic prin esenţa lui — nu poate renunţa cu totul la propagandă. Dar poate s-o reducă la minimum. Ungaria o face. Polonia la fel.

Ar fi de ajuns cel puţin atît: pe marginea acestui aparat de stat al propagandei să fie lăsată să se dezvolte, modest şi neprogramatic, o cultură reală, care să nu militeze, să nu educe, să nu sforăie în ritm de marş, să nu industrializeze cuvîntul, să nu slujească partidului în scopurile sale imediate. Să slujească doar României în ţelurile ei îndepărtate, asigurîndu-i o minimă dăinuire ca entitate spirituală. Măcar atît să se acorde: scriitorii, artiştii, compozitorii să devină un fel de rezervă naturală a spiritului, un fel de indieni ai supravieţuirii care să ferească solul de forajul propagandei. Să existe, dacă nu se poate altfel, umanismul revoluţionar la tribună şi defilare, cu cohorta lui de militanţi. Dar alături, discretă la nevoie, cenuşăreasă, să fie tolerată şi cultura, aşteptînd zile mai bune.

Subdezvoltarea e şi ea de mai multe feluri. Cea culturală e dintre cele care nu iartă.

**5 decembrie 1976**

„Nu există moarte invulnerabilă în faţa unui dialog de abia început şi supravieţuirea nu se măsoară cu durata. Supravieţuirea este forma pe care a luat-o victoria unui om asupra destinului şi atunci cînd omul moare, această formă îşi începe viaţa imprevizibilă", scria André Malraux. Şi nimeni dintre noi nu poate şti la ce metamorfoză a formelor va fi supusă opera lui.

„Omul — afirma Malraux — este singurul animal care ştie că va muri." Şi, parafrazînd pe Heidegger, completa: „Omul este o fiinţă-contra-morţii"...

Moartea transformă acum o existenţă în legendă. O legendă a secolului — cum s-a spus. Malraux-el însuşi se mira într-o zi: „Lumea a început să semene cu cărţile mele."

Secolul al XX-lea nu şi-a aflat în el — cum se pretinde prea des — un martor. Ci un creator, modelîndu-l. Şi acestui ultim romantic majusculizînd frenetic şi pasionat istoria, Franţa i-a adus un omagiu de o unanimitate rar întîlnită.

Malraux a fost înmormîntat discret în cimitirul de lîngă castelul Louisei de Vilmorin, la Verrières-le-Buisson, unde se retrăsese în ultimii ani. Dar Parisul a ţinut să-l celebreze în Marea curte pătrată a Luvrului. Muzeul real s-a închinat în faţa Muzeului imaginar.

Condiţia umană a fost — în opera lui — mereu tragică, chiar atunci, poate mai ales atunci cînd se voia o condiţie revoluţionară. E semnificativ că Malraux n-a scris decît despre revoluţii eşuate. Nu numai în *Condiţia umană*, dar şi în *Speranţa*, unde orice urmă de optimism se opreşte la titlu. Dacă în lupta antifascistă şi din admiraţie mai ales pentru Troţki, Malraux a fost în anii dinainte de război şi îndeosebi în timpul războiului civil din Spania, ceea ce se numea, cu un termen consacrat, un „tovarăş de drum" al comuniştilor, el n-a aderat nici atunci la o viziune marxistă a lumii. Biograful său, Jean Lacouture, avea dreptate să scrie, la moartea lui, un lung articol tocmai asupra neconvergenţei esenţiale între Malraux şi marxism.

Despre Malraux, Jean d'Ormesson afirmă: „Malraux a introdus mitraliera în literatura franceză. Proust introdusese amintirea, Camus, absurdul, Morand viteza [...] Cu André Malraux revoluţia mondială face irupţie în romanul clasic francez... Malraux a reluat din mîinile lui André Gide sceptrul suveranităţii asupra a trei sau patru generaţii succesive de tineri. La rîndul lui, Malraux a fost «contemporanul capital»."

Dar cine n-a fost prezent la acest panegiric? Doar morţii. Cel mai mare dintre ei, căruia, după război, Malraux

i-a sacrificat legenda sa revoluţionară, devenindu-i ministru, generalul de Gaulle, mărturisise în *Mémoires d'espoir*: „Prezenţa, alături de mine, a acestui prieten genial, trăind cu fervoare marile destine, îmi dă impresia că sunt ferit de cotidian. Ideea pe care o are despre mine acest incomparabil martor mă întăreşte. Ştiu că, în dezbatere, atunci cînd subiectul este grav, judecata sa fulgerătoare îmi va ajuta să îndepărtez umbrele."

Şi în sfîrşit, cel mai inspirat exeget al lui Malraux, Gaetan Picon, stins din viaţă vara aceasta: „Chiar dacă nu este modelul nostru, Malraux rămîne posibilitatea noastră, ispita noastră, o arsură în noi care nu se va potoli niciodată."

Hegel spunea — şi lui Malraux îi plăcea s-o repete — că, în ce priveşte esenţialul, omul este ceea ce face. Malraux a făcut din el însuşi propria-i operă de artă. A fost şi Victor Hugo — un Victor Hugo cu darul oratoriei —, şi Chateaubriand — un Chateaubriand pe care un aparat de filmat şi un magnetofon l-ar fi imortalizat în faţa occanului. Dar a fost mai înainte de toate André Malraux, ultimul scriitor francez care a încercat să facă istorie. Şi uneori ne-a lăsat şi iluzia de a reuşi să contopească acţiunea cu discursul asupra ei.

# 1977

**6 ianuarie 1977**

Zvonurile de la sfîrşitul anului după care Biroul Uniunii Scriitorilor ar fi discutat darea afară din Uniune a lui Paul Goma, fie că se confirmă, fie că se infirmă, pun o dublă problemă: a relaţiei dintre putere şi scriitori şi a relaţiilor dintre scriitori ei înşişi.

Să ne oprim mai întîi la raporturile dintre putere şi scriitori. În memoriile sale, Nadejda Mandelstam povesteşte cum în primii ani ai stalinismului, un funcţionar de partid din Uniunea Sovietică a dat acest răspuns laconic într-o discuţie privind pe scriitori şi creaţia lor: „Nu ne trebuie." Aceasta pare a fi, de la „Tezele din iulie" încoace, adevărata linie culturală a partidului comunist român. „Nu ne trebuie scriitori şi artişti." Ajung propagandiştii de serviciu, pentru a crea o agitaţie ţinînd loc de cultură. În plus, amatorii vor fi încurajaţi împotriva profesioniştilor, iluzia cantităţii înlocuind necesitatea calităţii. Scopul final: cultura să fie, la limită, lichidată în favoarea agitaţiei de masă. Modelul rusesc este şi aici prezent, după cum îl regăsim paradoxal în filigran cînd se iau iniţiative menite să ilustreze o politică de „independenţă".

Numai că — „trebuie" sau nu — scriitorii sunt încă prezenţi şi, în haosul tuturor planificărilor, profitînd de cîte un gol, de cîte o gaură, de complicitatea cîtorva oameni de bunăvoinţă, ei se manifestă. Apar cărţi puţine, dar apar, oprind cultura de la înecul dorit de putere.

Există deci scriitori — chiar dacă partidul lasă, în ultima vreme, impresia că vrea să se dezbare de ei. Mai

mult, există chiar şi un scriitor de-a dreptul contestatar: Paul Goma. Cei care-i ascultă săptămînă de săptămînă romanul *Gherla* difuzat în emisiunea lui Virgil Ierunca „Povestea vorbei" au încă o dată ocazia s-o constate.

Dacă aşa cum s-a zvonit, Paul Goma va sfîrşi prin a fi exclus din Uniunea Scriitorilor, se va produce reeditarea excluderii lui Soljeniţîn, va fi copiat o dată mai mult modelul sovietic. Şi acolo unde prestigiul unui imperiu ca Uniunea Sovietică n-a rezistat, cum va rămîne neînţintinat renumele Bucureştiului, a cărui singură fală a stat în pretenţia de „independenţă", de a nu urma orbeşte modelul rusesc?

Să trecem la relaţiile scriitorilor între ei. N-ar fi prima oară cînd scriitorii din Uniune ar ceda presiunilor şi ar adopta măsuri împotriva celor desemnaţi de partid. Scriitorii români nu şi-au pierdut toate avantajele estetice şi morale dobîndite de-a lungul liberalizării, din primele zile ale „Tezelor din iulie 1971" — opunîndu-li-se cu oarecare eficacitate un anume timp —, ci atunci cînd au acceptat un *numerus clausus* pentru congresul lor din mai 1972. Scopul partidului era să elimine de la congres pe Paul Goma, pe Dumitru Ţepeneag, pe Nicolae Breban. Şi a reuşit să obţină de la scriitori ceea ce voia. Din acel moment, a intervenit o nouă atitudine a partidului: „nu ne trebuie scriitori". Nu Paul Goma a pierdut în 1972, nici Dumitru Ţepeneag, nici Nicolae Breban, ci întreaga breaslă scriitoricească, Uniunea, în totalitatea ei.

Azi, la fel. Dacă se adevereşte zvonul pomenit, cu ce va pătimi Paul Goma care trimisese, în clipa excluderii lui Ţepeneag, o răsunătoare scrisoare Uniunii spre a reclama să-i împărtăşească soarta? I se va fi îndeplinit dorinţa — va răspunde Uniunea, în buna tradiţie de umor negru ce domneşte la Bucureşti. În schimb, Uniunea Scriitorilor ar accentua şi mai mult caracterul ei de „curea de transmisie" a ordinelor de sus — caracter dezvăluit şi de felul cum a fost „ales", de fapt doar numit de putere, actualul preşedinte, Virgil Teodorescu. Cu cît cedează mai mult, cu atît scriitorii români trebuie să se aştepte a primi mai des răspunsul dat altădată lui Ossip Mandelstam, în plină furie stalinistă: „nu ne trebuie".

**9 februarie 1977**

*Paul Goma a făcut cunoscută la 26 ianuarie — distribuind-o la mai mulţi diplomaţi în post la Bucureşti — Scrisoarea deschisă de aderiune la* Charta *'77, adresată lui Pavel Kohout şi camarazilor săi. Azi o difuzează „Europa Liberă". E urmată la 8 februarie de primul Apel pentru drepturile omului, semnat de opt persoane (în afară de Goma, deocamdată nici un scriitor) şi adresat Conferinţei de la Belgrad.*

*E primul act public al unei posibile disidenţe româneşti comentat ca atare în presa din Occident. (Cf. Anexa 1.)*

**11 februarie 1977**

Anul acesta va fi în întregime închinat Festivalului „Cîntarea României" pus sub semnul centenarului Independenţei. Nu e o noutate, fusesem înştiinţaţi mai de mult. Dar chiar dacă totul se afla în germene în lucrările Congresului educaţiei politice şi al culturii socialiste, abia atunci cînd ziarele culturale şi altele au fost năpădite de proza şi poezia de circumstanţă, sensul „Cîntării României" s-a arătat în toată limpezimea lui. Deoarece „Cîntarea României" (în afara aspectelor ei umoristice) pune trei probleme precise: scopul exaltării trecutului, rolul pe care îl are de jucat mişcarea de amatori şi cel pe care urmează să nu-l mai joace scriitorii, artiştii, compozitorii profesionişti.

Nimic mai lăudabil în aparenţă decît centenarul : ţara întreagă este îndemnată să-şi celebreze amintirea Independenţei şi scriitorii, artiştii, compozitorii primesc drept „sarcină" să promoveze creativitatea populară, să ajute cu sfaturile lor competente mişcările de amatori, cu toţii făcînd din exaltarea trecutului naţional şi din înflorirea artistică o imensă „Cîntare".

Dar aşa să fie? Să începem cu exaltarea trecutului. Este ea oare atît de dezinteresată pe cît pare? N-avem decît să deschidem ziarele şi ne vom da seama că Festivalul „Cîntarea României" nu admite „paseismul". Independenţa

de la 1877 trebuie neapărat văzută prin unghiul şi „de pe culmea" realizărilor actuale. Independenţa, amalgamată cu revolta ţăranilor din 1907 şi cu aniversarea Republicii, are acelaşi scop ca şi noianul de aniversări din anii precedenţi, şi anume să ofere partidului comunist român şi conducătorului său filiaţii precise în istoria României. Să le dăruiască strămoşi. E evident mai agreabil pentru Ceauşescu să descindă din Burebista, din voievozi şi să se lege de trecutul românesc prin simbolul Independenţei, decît să recunoască limpede că partidul a fost instalat la putere de o armată de ocupaţie străină ce nu făcea decît să violeze această Independenţă. Deci nu Independenţa de la 1877 este evocată, cîntată, premărită în realitatea ei trecută, ci Independenţa de atunci împreună cu „socialismul clocotitor de azi". Prima justificînd pe al doilea.

Trecînd la mişcarea de amatori — piesă esenţială — a Festivalului „Cîntarea României", scopul festivalului să fie într-adevăr încurajarea creativităţii populare? Să ne amintim că declanşarea lui a fost *principala hotărîre în materie culturală* a Congresului educaţiei politice şi al culturii socialiste, că festivalul acesta — cu cea mai lungă durată din cîte a înregistrat cultura „socialistă" — este obligatoriu pentru toată ţara, şi că de-a lungul lui vor fi cîntate în versuri, marşuri, melodii, dansuri şi giumbuşlucuri, realizările regimului. Dar încă o dată, de ce importanţa acordată amatorilor? Din primele manifestări, oricine îşi putea da seama că nu făcuse congresul atîta vîlvă şi nu organizase un astfel de festival spre a descoperi pe cîţiva indivizi dotaţi pentru literatură şi artă şi a-i îndemna părinteşte spre profesionalizarea talentului. Nicidecum. „Cîntarea României" are drept ţel principal promovarea amatorismului *împotriva* profesioniştilor care se încăpăţînează să facă artă şi literatură. Amatorul împotriva profesionistului înseamnă de fapt propaganda împotriva artei.

Festivalul s-a caracterizat din primele clipe prin apariţia şi consolidarea unor grupuri amorfe, gata pentru orice acţiune cerută de partid. Asemenea grupuri sunt puse să condamne manifestările artistice contravenind ideologiei oficiale. S-a ajuns pînă acolo încît în teatre „grupuri de cetăţeni" cu „înclinaţii artistice" vin să vadă piesele

înainte de a fi jucate în faţa publicului şi să-şi dea „avizul" dacă piesele acestea „servesc" sau „nu servesc". Uneori, aceşti judecători „amatori", dublînd cenzura clasică a „vizionărilor", decid chiar asupra modului de interpretare a unui actor sau altul, ei pot „recomanda" schimbarea interpreţilor. (Aşa s-a întîmplat, nu de mult, la Teatrul Mic.) Se întrevede, din aceşti primi paşi şi prime bîlbîieli, un model mai mult sau mai puţin îndepărtat al revoluţiei culturale chineze — aplicat în România tocmai azi, cînd în China se petrece ce se petrece cu promotorii revoluţiei culturale...

De fapt, artistul, scriitorul trebuie să renunţe a juca rolul lor de artist şi scriitor, pentru a se pune *la remorca* mişcării de amatori, sprijinind-o, ajutînd la descoperirea, în proporţie de „masă", a noilor talente, promovate în funcţie de fidelitatea lor totală faţă de cuvintele de ordine ale zilei.

Pe primul-plan al culturii naţionale trebuie înscăunat *amatorismul*. Pe primul-plan al opiniilor şi eforturilor de conştiinţă: elogiul realităţilor socialiste de azi.

De la încheierea congresului ideologic, presa culturală a publicat seriile nesfîrşite de „deplasări" în mijlocul amatorilor a numeroşi scriitori, pictori, sculptori, ale unor formaţii orchestrale şi corale de renume, ale unor teatre cu echipele lor, renunţînd la programele specifice, la repertoriul lor, pentru a se încadra festivalului.

A chema pe artişti, pe scriitori, pe compozitori să sprijine mişcările de amatori nu e desigur un lucru nou. Şi nici un lucru neapărat de repudiat. Dar modul şi scopurile prin şi la care sunt folosiţi scriitorii şi artiştii n-au mare legătură cu popularizarea culturii şi a artei. E mai degrabă vorba, repetăm, de un ciudat maoism de factură carpatină, tinzînd să împingă spre anonimat şi tăcere pe scriitorul conştient de demnitatea creaţiei, să-l îndepărteze de la munca şi drepturile lui, forţîndu-l prin asemenea festivaluri la o continuă adeziune.

„Cîntarea României" este instrumentul privilegiat al puterii spre a se dezbăra de scriitori şi artişti. Activistul şi spectacolul de estradă se tot reprofilează din 1971 încoace ca singurele modele propuse şi impuse de Ceauşescu.

## 13 februarie 1977

În 1963, cînd Pierre Daix, redactor-şef al săptămînalului comunist *Les Lettres Françaises*, prefaţa ediţia franceză a cărţii lui Soljeniţîn *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici*, mi-am exprimat nedumerirea, neîncrederea. Într-adevăr, imaginea lui Pierre Daix rămăsese pentru mine legată de procesul pe care David Rousset i-l intentase pentru calomnie. În cursul lui, Pierre Daix — fost deţinut în lagărele naziste — îşi bătuse joc de martorii lui David Rousset, deţinuţi din lagărele sovietice, şi negase sistematic, în ciuda dovezilor şi adevărului, existenţa unor lagăre coercitive în Rusia, admiţînd doar lagărele de reeducare celebrate de Gorki. Partidul comunist francez, în aparatul căruia Pierre Daix ocupa posturi-cheie, a pierdut procesul şi a dat încă o dovadă a fanatismului sau relei-credinţe transformînd pe credincioşii săi în tot atîţia inchizitori. Şi iată că în 1963, acelaşi Pierre Daix recunoştea în prefaţa sa la cartea lui Soljeniţîn că n-au existat, în fond, diferenţe esenţiale între lagărele naziste şi cele sovietice, fără a rosti nici un cuvînt despre atitudinea sa la procesul Rousset, despre responsabilitatea sa în negarea realităţii lagărelor sovietice. Nu era normal să pun la îndoială sinceritatea conversiunii sale şi să iau această prefaţă drept ceea ce părea să fie, o manevră tactică menită să aducă partidul comunist francez la ora raportului Hruşciov şi a unei destalinizări venite de sus?

Iată însă că fraza ce lipsea din prefaţa la *O zi din viaţa lui Ivan Denisovici* o aflăm ca un laitmotiv în cartea publicată de Pierre Daix la sfîrşitul anului trecut, în editura pariziană Laffont, *J'ai cru au matin*: „Eu, fostul deţinut de la Mauthausen, m-am făcut complicele călăilor din Gulag." De aici încolo totul devine credibil; mai mult: simţul răspunderii este, la Pierre Daix, atît de profund înrădăcinat, voinţa sa de a răscumpăra anii de complicitate cu stalinismul atît de puternică, încît în noianul de autocritici publicate în Occident de foştii comunişti, volumul său recent ocupă un loc de prim-plan.

Desigur că n-a trebuit să aşteptăm *J'ai cru au matin* pentru a ne da seama de schimbarea lui Pierre Daix. Cel puţin de la primăvara praghează încoace, ea devenise evi-

dentă chiar pentru un neiniţiat în secretele partidului. Sub conducerea sa — şi ceva mai puţin a lui Aragon ocupat cu operele sale complete şi cu propriile sale compromisuri — săptămînalul *Les Lettres Françaises* se deschisese atît de larg contestaţiei intelectuale din Răsărit, încît pînă la sfîrşit a şi fost suprimat — sub pretexte materiale — de partidul comunist francez, la cererea insistentă a Moscovei. Iar cărţile publicate de Pierre Daix în ultimii ani — despre Cehoslovacia, despre Soljeniţîn —, chiar dacă nu erau atît de explicite ca *J'ai cru au matin*, reprezentau totuşi o ruptură totală cu consemnele partidului comunist francez. Apoi, la sfîrşitul lui 1973, Pierre Daix nu-şi mai reînnoise carnetul de membru de partid. De atunci, l-am regăsit ori de cîte ori o acţiune, o iniţiativă, un protest demascau comunismul din Uniunea Sovietică şi din democraţiile populare. Recent, l-am aflat pe Pierre Daix printre cei dintîi intelectuali francezi, alături de Pierre Emmanuel, sprijinind *Charta '77* lansată de scriitorii cehoslovaci şi la care au aderat şi scriitori din Ungaria. În fond, dacă Pierre Daix a suportat atît de bine ruptura cu partidul comunist, netrecînd prin perioada depresivă şi de izolare descrisă în mărturiile mai tuturor celorlalţi, este şi pentru că departe de a-l însingura, această ruptură i-a îngăduit şi mai deplin să lupte — alături de contestatarii Răsăritului — împotriva imposturii moscovite. Cum singur mărturiseşte:

„Nu mi-am recucerit libertatea ieşind din partid, mi-am recucerit responsabilitatea intelectuală. Şi niciodată n-am fost mai puţin singur. Înainte, cei care mă cunoşteau sau mă citeau se îndoiau de mine, de sinceritatea mea. Acum, aceiaşi îmi spun că m-au descoperit. Sau că m-au regăsit."

Şi în ultimele rînduri din *J'ai cru au matin*:

„Profetul Marx a murit. Ca şi ştiinţa, ca şi istoria, viaţa este revizionistă."

## 21 februarie 1977

*Interviu cu Eugen Ionescu despre Mişcarea Goma şi contestaţia răsăriteană. Comparîndu-l pe Goma cu Soljeniţîn, Eugen Ionescu exclamă:*

*„Evident, (Goma) n-are suprafaţa lui Soljeniţîn, fiindcă nici România n-are suprafaţa Rusiei sovietice. Dar este*

*moralmente de aceeaşi talie. Şi poate că e şi mai tare, pentru că există o inerţie românească, un fel de fatalism românesc, de nepăsare metafizică."*

*Nepierzîndu-şi însă umorul, Eugen Ionescu a ţinut să răspundă la discursul lui Ceauşescu din 17 februarie „împotriva trădătorilor de ţară" şi a celor ce vor să emigreze cu toate că vor fi „exploataţi" în Occident. Scrisoarea deschisă începe aşa:*

*„Domnule Preşedinte Ceauşescu. Ştii foarte bine că toată ţara românească este nemulţumită de dumneata. Eşti destul de bine informat şi băiat destul de mare ca să ştii bine lucrul ăsta. Atunci de ce să continui să stai la cîrma statului şi să indispui pe toată lumea? Mai bine ţi-ai da demisia."*

*Şi se încheie:*

*„Pot, dacă vrei, să-ţi fac o chemare şi sunt sigur că, o dată ce-ai pleca de la putere, guvernul ce ar veni în locul dumitale ţi-ar da voie să pleci, dumitale şi soţiei dumitale. Şi aţi veni amîndoi la mine şi v-aş găsi slujbă şi aţi vedea că nu sunteţi mai rău plătiţi decît toţi cetăţenii francezi care lucrează."*

**25 februarie 1977**

Cineva din ţară mă admonesta recent: „De ce îi tot apăraţi şi «jeliţi» dvs. pe scriitori? Că doar sunt nişte privilegiaţi!" O întrebare pe care am auzit-o şi o voi mai auzi .deseori. Merită răspuns, deoarece porneşte, în general, de la nişte oameni sinceri şi necăjiţi, nedîndu-şi seama că acesta şi este unul dintre scopurile partidului comunist — nu numai cel din România —: să compartimenteze societatea, să ridice o categorie împotriva celeilalte, să întreţină anumite invidii, să fărîmiţeze şi devieze nemulţumirile. Şi mai ales, să ridice, cît se poate, populaţia împotriva intelectualilor ei. La Moscova, s-au iniţiat chiar campanii împotriva scriitorilor, pe tema privilegiilor — una s-a numit „campania gulerelor albe" şi mulţi oameni nevoiaşi din uzine şi întreprinderi s-au lăsat prinşi în capcană. E drept că în Uniunea Sovietică disidenţa intelectuală a luat ase-

menea proporţii, încît e de interes vital pentru regim de a nu lăsa să se stabilească nici cel mai mic contact între această disidenţă şi restul poporului: se ştie că o convergenţă între intelectuali şi muncitori e explozivă pentru un regim comunist. La noi, problema nu se pune în aceşti termeni, astfel că nu e nevoie de o adevărată campanie: „noua clasă" — cum îi spunea Milovan Djilas — se mulţumeşte să întreţină confuzia dintre scriitor şi privilegii, cînd de fapt privilegiile aparţin doar „noii clase" şi nu au acces la ele decît scriitorii făcînd jocul puterii şi cooptaţi de ea.

Vilele, reşedinţele secundare, misiunile în străinătate, tirajele exorbitante, publicările imediate sunt rezervate marilor tenori de partid şi pentru partid. Restul breslei, migălind pe cuvînt şi străduindu-se să-i păstreze, pe cît poate şi cînd poate, cinstea, se întinde pe o scară mare ducînd de la trai onorabil la sărăcie.

Numai cîteva aspecte. Mai întîi, apariţia cărţilor. Să răsfoim cîteva volume, şi dacă autorul s-a gîndit să pună în încheiere data la care şi-a terminat manuscrisul, s-o comparăm cu cea a publicării. Vom vedea că între cele două date s-au scurs uneori mai mulţi ani. Motivele sunt simple.

În primul rînd, unii scriitori sunt amînaţi cu anii, fără a li se imputa ca altădată vreo inadvertenţă de la „linia partidului", ci pretextîndu-se reducerea planurilor editoriale. Bineînţeles, că s-au redus, dar le-a redus partidul, nu scriitorii. Cînd existau în R.P.R. trei edituri, ele tipăreau de trei ori mai mult decît azi în R.S.R. Ceea ce nu înseamnă de calitate mai bună. Multiplelor edituri înfiinţate apoi li se acordă o cantitate de hîrtie cu mult inferioară celei alocate acum opt-zece ani. Schemele reduse ale noilor planuri editoriale nu obţin aprobările „forurilor" decît la cîte cinci-şase sau chiar opt luni după elaborarea lor, iar, între timp, editorii trăiesc cu ameninţarea că au a răspunde dacă au greşit. În aceste scheme reduse un autor nu poate tipări, în principiu, mai mult de *o singură carte pe an. În principiu*, deoarece nu aceeaşi lege se aplică şi scriitorilor din noua clasă sau din aparatul de partid. Dacă te cheamă Mihai Beniuc, Eugen Barbu, Virgil Teodorescu, Constantin Chiriţă, Adrian Păunescu,

Romul Munteanu, Mircea Radu Iacoban, Titus Popovici, Traian Iancu, Traian Filip, Paul Everac etc. etc., atunci brusc, cauzele economice dispar, poţi publica în fiecare an cîte cărţi vrei.

Al doilea factor de întîrziere: cenzura. Vorbim deseori de „vămile cenzurii", dar ce-ar fi să le numărăm? Nu sunt mai puţin de cinci.

Prima vamă: editura însăşi. Nu e vorba de alegerea pe care o fac editorii din întreaga lume, după gustul şi criteriile lor estetice sau comerciale, primind anumite manuscrise, respingînd altele. Ne referim doar la cenzura politică, ea acţionează hotărîtor şi din ce în ce mai mult, de la acest prim nivel, greu de trecut, deoarece editorului i se poate reproşa c-a lăsat să treacă un manuscris prea îndrăzneţ. Dacă editorul acceptă un manuscris, atunci, înainte de a-l trimite la cenzură, autorului i se cer de către redactorul de carte primele modificări şi, uneori, nu cele mai puţin grave.

A doua vamă: la Centrala Editurilor, grupul Sinteze, unde oficiază tovarăşii Lucian Cursaru, Liviu Călin, Tiberiu Avramescu şi Virgil Ene.

A treia vamă: cenzura propriu-zisă, cu majusculă: Direcţia Presei, unde, alături de tovarăşul Cimpoieşu, găsim şi două doamne: Doxănescu şi Văiteanu.

A patra vamă la care n-au şansa să ajungă muritorii de rînd: Consiliul Zeilor, unde se află şi „Secţiunea de Aur" (aşa o numesc scriitorii) a lui Vasile Nicolescu de la Direcţia Cărţii. La Consiliul Zeilor (Comitet Central şi Direcţia Cărţii) nu sosesc decît manuscrisele în litigiu asupra cărora au de hotărît Al. Simion, Ion Dodu Bălan, Dumitru Ghişe, Gh. Stroia, Gh. Anghel şi, iarăşi şi iarăşi, Vasile Nicolescu.

Între cele două corecturi asupra manuscrisului tipărit, mai intervine *a cincea vamă*, aceea a Consiliului Culturii. Aici „acţionează" Gheorghe Timcu, care a început să scrie şi el romane şi studii literare. Deoarece cenzorul, singurul cititor din România cu acces la *toată literatura actuală*, se lasă deseori contaminat de virusul literar, se apucă să „compună", sigur că va putea înlocui cenzura cu autocenzura. Aşa se petrece nu numai cu Gheorghe Timcu, dar şi cu Lucian Cursaru sau alţii.

Dar nu cu trezirea — involuntară — a unei astfel de „vocaţii" la cenzori se va putea consola scriitorul, care, în cazul fericit cînd manuscrisul său trece prin cele cinci vămi, fiind modificat la fiecare dintre ele, şi cînd nu este retras din librării şi dat la topit după ce fusese aprobat, vede luni şi ani scurgîndu-se în acest du-te-vino de la editor spre toate organismele cenzurii.

În tot acest răstimp, privilegiatul nostru de scriitor din ce trăieşte? Se răspunde în general: „din Fondul Literar. Parcă nu ştim noi că toţi scriitorii au datorii la Fondul Literar?" Asupra acestei forme de adevărată *şerbie* care este pentru scriitorul român Fondul Literar, am mai scris. Alimentat din drepturile de autor, Fondul a slujit în multe din cazuri pentru a lega pe scriitor de exigenţele partidului, ca altădată şerbul de glie. Dar aceasta înseamnă că robul este un privilegiat?

De altfel, transformarea „drepturilor" în „datorii" nu priveşte doar pe scriitori, ci e un principiu mai general al sistemelor comuniste. Ni se spune, de pildă, că în astfel de regimuri învăţămîntul este, în întregime, gratuit. Dar cînd un tînăr, pentru un motiv sau altul, părăseşte ţara imediat ce şi-a terminat studiile, i se cere să restituie costul lor. Dreptul la învăţămînt gratuit devine atunci o „datorie" la stat. E adevărat că Bucureştiul n-a ajuns atît de departe ca Moscova, care a cerut unui cetăţean ce voia să emigreze în Israel să ramburseze statului costul întreţinerii sale de-a lungul anilor de... închisoare! E drept că nu s-a petrecut decît o dată. A fost de ajuns să apară ştirea într-un ziar occidental ca „datoria" pentru închisoare să nu mai fie reclamată, cel puţin în mod public.

Întorcîndu-ne spre scriitorii români, constatăm doar atît: scriitorii, ca şi restul oamenilor din România, se împart în rarii privilegiaţi ai „noii clase" şi masa celorlalţi care-şi duc şi ei viaţa cum pot, cînd mai bine, cînd mai rău, după cum hotărăşte partidul cu cenzurile sale.

La care aceiaşi oameni simpli şi necăjiţi ar putea să mă mai întrebe: atunci de ce pe lista semnăturilor la Apelul lui Paul Goma, înmulţindu-se în ciuda barajelor de poliţie şi a intimidărilor Securităţii, nu aflăm scriitori, fie ei doar dintre cei obidiţi?

Şi nu voi mai şti ce să răspund.

**3 martie 1977**

*În sfîrşit, adeziuni scriitoriceşti la Mişcarea Goma: Ion Negoiţescu îi scrie lui Paul Goma, evocînd soarta literelor româneşti înăbuşite de cenzură şi invadate de un fals patriotism. Cu o zi înainte, psihiatrul şi eseistul Ion Vianu îi adusese şi el sprijinul. (Cf. Anexa I.)*

**4 martie 1977**

Cutremurul. (Cf. Anexa I.)

**20 martie 1977**

Prima întîlnire, la Théâtre de la Ville din Paris, dintre Eugen Ionescu şi Lucian Pintilie se soldează cu un mare succes de public şi cu o aprigă discuţie evoluînd de la entuziasm la negaţie violentă printre critici. Amîndouă demonstrînd pe de o parte că Eugen Ionescu, în ciuda academiilor, notorietăţii şi recunoaşterii unanime, rămîne un autor de avangardă a cărui acţiune poate fi mai departe corosivă, pe de alta că Lucian Pintilie continuă să se situeze printre acei rari regizori capabili de a şoca pe unii cronicari, legănaţi pînă la somnolenţă de conformismul modelor pariziene.

Regizorul român a ales pentru a le pune în scenă la Théâtre de la Ville două piese scurte ale lui Eugen Ionescu: *Jacques ou la soumission* şi *L'Avenir est dans les oeufs*, făcînd din ele un spectacol complet, cu actori bine cunoscuţi şi cu o echipă românească: Radu şi Miruna Boruzescu, decoratori români bine lansaţi la Paris şi legaţi de succesele pariziene ale lui Lucian Pintilie, *Turandot* şi *Pescăruşul*. În această echipă românească, un nou-venit, compozitorul Costin Miereanu, ocupînd un loc de frunte în avangarda muzicală franceză de cînd s-a stabilit la Paris. „Les paysans du Danube", cum îi numeşte — admirativ, iar nu maliţios — criticul Guy Dumur în articolul despre spectacol, au realizat din ţipătul unui om în faţa absurdităţii existenţei — asta este *Jacques*, în viziunea lui

Eugen Ionescu — o somptuoasă frescă, între derîdere şi o intensă emoţie, un poem baroc al revoltei adolescentului împotriva familiei, al imposibilei iubiri dintre doi tineri pe care societatea îi va recupera spre a se perpetua şi a-şi perpetua conformismele.

La Eugen Ionescu deci — o revoltă metafizică. Jacques nu s-a născut decît la 14 ani — adică atunci cînd a luat cunoştinţă de nonsensul vieţii — şi este momit de logodnica lui cu două şi apoi trei nasuri — Roberta — prin *cuvinte*, pentru a coborî în infernul în care suferinţa e fără de sfîrşit. Roberta este vrăjitoarea, este răul, înecîndu-l pe Jacques sub magia vorbelor spre a-l devora asemenea unei insecte gigantice.

La Lucian Pintilie, Roberta este tot o momeală. Dar deşi supusă, fără revoltă iniţială împotriva familiei ce se slujeşte de ea ca de o capcană, iubirea face din ea o complice a lui Jacques, şi victimă — asemenea lui — a societăţii. În arierplan, mii de voci par a şopti celebrul „familii, vă urăsc" al lui André Gide. Drama e a cuplului, sclavia socială începe prin sclavia sexuală. S-ar putea însă ca lectura lui Lucian Pintilie să fie mai puţin sociologică decît s-a afirmat, şi să nu ignore nici ea un sens metafizic, chiar dacă este diferit de acela al autorului. Pînă la actul sexual, Jacques şi Roberta sunt ca Adam şi Eva dinainte de păcat: ea goală, el aproape gol — în piesa lui Eugen Ionescu sunt îmbrăcaţi ca să nu existe dubiu că păcatul e în cuvinte, nu în sex —, amîndoi gînguresc, într-o scenă de o inimaginabilă puritate, de parcă s-ar afla la umbra pomului cunoaşterii. Cu această imagine a copacului binelui şi răului (de altminteri copacul nu e figurat pe scena Teatrului de la Ville) putem despărţi cele două concepţii opuse ale autorului şi regizorului. La Eugen Ionescu arborele este al cunoaşterii, la Lucian Pintilie al erotismului devenit instrument de încadrare în serie şi normă.

A stabili diferenţa de viziune dintre autor şi regizorul lui nu înseamnă a face o judecată de valoare asupra felului în care Lucian Pintilie a conceput piesa. Lucian Pintilie ne-a obişnuit cu lecturi surprinzătoare şi, aparent cel puţin, infidele ale textelor ce-i slujesc drept pretexte spre a-şi desfăşura obsesiile lui fundamentale. E marea

libertate a regiei în secolul nostru şi prin ea au devenit regizorii, din slujitorii de altădată ai textului şi actorilor, adevăraţi creatori de teatru. Textele le aflăm în biblioteci, pe scenele zilelor noastre ni se propune cu totul altceva, dialogul şi uneori înfruntarea dintre două priviri asupra lumii. Aceea a lui Lucian Pintilie n-avem s-o judecăm decît prin coerenţa ei internă.

Or, aici nici un dubiu nu ne este îngăduit: *Jacques* e una din cele mai desăvîrşite regii ale lui Lucian Pintilie. Un univers fabulos în care, din profuzia barocă a detaliilor, nimic, dar absolut nimic nu este gratuit, totul dimpotrivă sporind, pe deasupra exacerbării naturaliste voite, acea impresie de fantastic proprie lumii lui Pintilie. E atîta şarjă, atîta farsă apăsată, atîta parodie, atîta caricatură, atîta pastă groasă şi virulent colorată în acest tablou, încît acoperiţi, înăbuşiţi de mormanele realului, ne zbatem şi ieşim dincolo, prin tunel, prin subteran, prin grimasă, prin rîsul liberator, înspre momentele de poezie pură, de o sfîşietoare simplitate, în care Lucian Pintilie plînge fără lacrimi, plînge ascunzîndu-se, asupra bietei, imposibilei, nefericitei condiţii omeneşti. Unii critici s-au referit la o atmosferă felliniană. Dar chiar dacă demersul pare acelaşi (lacrima scurgîndu-se peste machiajul gros al clovnului), tot ceea ce este la Fellini duioşie devine la Pintilie tristeţe în stare pură. De aceea poate singura notă discordantă din *Jacques* este actorul italian care-l interpretează pe Jacques — şi a jucat şi în *Amarcord* de Fellini: e prea departe de dezolarea universului lui Pintilie şi, mai ales, de violenţa lui înăbuşită. În orice spectacol al lui Pintilie s-ar zice că — nevăzut — există undeva un torţionar, un blestem, un cuţit, sînge, distrugere. E mult mai grav ca în Fellini şi fără ieşire.

În *Jacques*, în unicul decor — un zid, prin care la un moment dat ochii vor privi, vor pîndi, vor spiona — un zid, o casă din fraţii Grimm sau din Scufiţa-Roşie, printre zecile de obiecte cotidiene, toate încărcate cu umor, sunt răspîndite, sub aparenţă anodină, şi instrumentele crimei, răului, schingiuirii. O masă, o simplă masă pe care ai benchetuit se dovedeşte a fi planşa de tortură demnă de un Tinguély pe care se va zbate în chinuri producătoarea de ouă, Roberta, şi va muri. Cînd toate manechinele lui

Pintilie, cînd toate aceste măşti încep să rîdă, să nu ne lăsăm înşelaţi: undeva se pregăteşte o moarte, cineva va fi desigur sacrificat. Cruzimea se alătură nostalgiei unei purităţi de mult pierdute, pentru a face din universul lui Pintilie unul inconfundabil.

Şi de aceea întîlnirea textului ionescian cu viziunea lui Pintilie — oricît de infidelă ar fi ea — ni se pare benefică şi autorului şi regizorului. Fiindcă există între ei afinităţi profunde: amîndoi dislocă — unul vorbele purtînd în ele clişeele viitoare, celălalt aparenţele şi trupurile; amîndoi poartă prin buzunare rămăşiţele unui drapel al anarhiei; la amîndoi rîsul e plin de capcanele tragicului, iar grotescul acoperă imperfect compasiunea pentru omul căzut din paradisurile iniţiale, omul căzut în timp, cum ar spune Cioran, un alt confrate în tăgadă metafizică al lui Eugen Ionescu.

Să ne mai mirăm că din această complicitate între două concepţii — mai apropiate decît s-ar părea la prima vedere — a ieşit un spectacol care, la rîndul lui, a deranjat confortul modelor şi cîteva idei de-a gata ce circulă asupra lui Eugen Ionescu?

S-a spus — de pildă — de către răuvoitori, că avangarda ionesciană a fost de mult asimilată, că ea datează acum simţitor, că umbra Academiei s-a întins şi asupra primelor piese ale lui Ionescu. Nimic mai fals, şi acest spectacol, prin controversele stîrnite, o dovedeşte o dată mai mult.

## 25 martie 1977

În scrisoarea din 3 martie pe care Ion Negoiţescu a trimis-o lui Paul Goma, criticul literar român se slujea de o expresie pregnantă, „paşaportul Goma". E uimitor să vezi — scria el în substanţă — că oameni care în mod normal, conform legilor ţării, ar fi trebuit să obţină paşapoarte de la autorităţile de resort, nu pot să-şi atingă scopul decît adresîndu-se lui Paul Goma şi semnînd Scrisoarea pentru drepturile omului.

Observaţia atît de justă a lui Ion Negoiţescu nu priveşte decît pe unii dintre cei ce s-au alăturat lui Goma în

revendicarea drepturilor omului. Nu toţi au făcut-o pentru a pleca din ţară. Dovadă, Ion Negoiţescu el însuşi, care a spart izolarea în care era ţinut Paul Goma de semenii săi scriitori. Mulţi dintre semnatari s-au simţit atraşi, fără îndoială, de faptul că Paul Goma nu-şi apără drepturile sale, ci drepturile tuturor. Paul Goma a devenit un purtător de cuvînt al necazurilor celor mulţi şi obidiţi, uitînd de el însuşi, cu toate riscurile implicate de acest curaj şi de această generozitate. Un român din Occident care, în zilele de după cutremur, parcursese ţara în lung şi-n lat ne povestise că într-un colţ pierdut, cătun sau sat, oamenii îi spuseseră: „Noi ştim cine este Paul Goma, dar nu prea ştim ce-i aia drepturile omului." Redată întocmai sau puţin exagerată, fraza dezvăluie locul pe care l-a luat Paul Goma în conştiinţa multora. Observatorii fenomenului comunist au subliniat efectul de catharsis al oricărui cuvînt *adevărat* în acest univers al stereotipiei, al litaniei de partid. Să nu-l uităm pe Soljeniţîn cu celebrul său apel împotriva minciunii, cerînd tuturor cetăţenilor Uniunii Sovietice să opereze singura revoluţie cu putinţă într-un astfel de regim — una de ordin moral — constînd în refuzul minciunii.

S-a spus, într-un ziar occidental, cu admiraţia pe care toţi gazetarii au exprimat-o aici pentru atitudinea lui Paul Goma, dar cu un de abia ascuns dispreţ pentru restul semnatarilor, că aceştia din urmă şi-au dat adeziunea numai pentru a putea obţine un paşaport. Chiar dacă ar fi aşa, ne-ar rămîne să subliniem că obţinerea unui paşaport face şi ea parte din elementarele drepturi ale omului, şi că lupta pentru a-l dobîndi nu e de nesocotit. Paul Goma îl reclama pentru ceilalţi, şi nu pentru el, şi este determinat să rămînă în ţară. El nu explică mai puţin într-un text inedit din 20 februarie, intitulat *De ce părăsesc românii România*, ce înseamnă acest drept. Remarcînd, aşa cum o fac şi mulţi observatori din Occident, că una din caracteristicile actualelor regimuri din Răsărit este „frica de mişcare", de evoluţie, Paul Goma scrie:

„Şi nu numai mişcarea în sensul reformelor, corectărilor, ameliorărilor, ci chiar în accepţia proprie a cuvîntului. Cetăţenii români nu au dreptul să se mişte în accepţia proprie a cuvîntului. Se ştie că în Uniunea

Sovietică există paşapoarte interne. În România socialistă nu există asemenea paşapoarte. Şi totuşi în circa 15 oraşe nu poate intra oricine şi oricum: au voie numai anumiţi cetăţeni, cu aprobări obţinute la cel mai înalt nivel. Se ştie că în Uniunea Sovietică, colhoznicii nu pot părăsi satul, pentru a căuta aiurea o pîine mai puţin neagră. E bine să se ştie că situaţia «cooperatorilor» români nu este mai bună. În dreptul medieval românesc există o noţiune, legarea de pămînt, care desemna o realitate: agricultorii erau, ca şi pămîntul arabil, ca şi păşunile, pădurile, un bun imobil al proprietarului. Mai imobil decît, de pildă, vitele, care puteau să devină mobile printr-un simplu act de vînzare-cumpărare. În România socialistă din 1977 oamenii sunt legaţi de pămînt în ciuda legilor interne şi a convenţiilor internaţionale care prevăd libertatea de mişcare. Şi cu aceasta, am ajuns la *Paşaport*. Această hîrtie nenorocită pe care toţi cetăţenii din ţările capitaliste (deci în ţările în care omul este exploatat, lipsit de drepturi) o poartă în buzunar ca pe oricare altă legitimaţie (de conducere auto, abonament pe calea ferată, permis pentru cîine) — la noi, în România socialistă, a devenit o obsesie la scară naţională, un vis, un scop al vieţii. În România, *un paşaport* înseamnă infinit mai mult decît un post bun, decît un automobil, decît o vilă. În România, *paşaportul* a produs stratificări sociale şi chiar un anume gen de şovinism, pentru că în urma unor înţelegeri bilaterale cu Israelul şi Republica Federală Germania, evreii şi nemţii obţin totuşi paşapoarte (de emigranţi). Toate acestea numai din cauza legislaţiei oarbe, obtuze, îndrăznesc să spun antipatriotice. Frica de mişcare, spaima că oamenii vor fi contaminaţi de realitatea şi mentalitatea de aiurea, propaganda «inversă», iată motivele pentru care Puterea limitează cît se poate (şi poate!) plecările."

Totuşi — constată Paul Goma — oficial sau clandestin, se pleacă din România, iar procentul pierderilor de oameni a devenit îngrijorător nu numai pentru putere, dar şi pentru ţară. Măsurile coercitive luate de guvern spre a reduce acest număr n-au făcut decît să transforme în obsesie dorinţa românilor de a părăsi România.

Pentru cei care vor să scape din ţară, ca şi pentru cei determinaţi să reînceapă lupta din interior, „paşaportul Goma" e primul simbol de libertate.

**1 aprilie 1977** (vezi Anexa I)

Unul dintre cei 180 de semnatari (180 pînă în clipa de faţă) ai Scrisorii deschise pentru drepturile omului propunea ca acest document să se intituleze *Charta Goma '77*.

Oarecum aparte în contextul răsăritean — nu prin cerinţe, ci prin primele reacţii ale puterii. Dacă în tot Estul cerinţele sunt aceleaşi: aplicarea legilor făurite pe plan intern de regimurile comuniste sau contrasemnate de ele pe plan extern; dacă armele tot ascmănătoare sunt Constituţiile şi acordurile de la Helsinki; dacă grija de a acţiona doar în cadrul legalităţii caracterizează pe toţi cei care au fost numiţi — nu totdeauna exact — disidenţi, în schimb răspunsul autorităţilor comuniste nu era pretutindeni univoc. Mai precis, partidul comunist din România păruse că vrea să se diferenţieze de ţările cele mai staliniste din Răsărit — ca Cehoslovacia şi Rusia —, înlocuind represiunea cu dialogul. Un personaj important în ierarhia partidului, cum e Cornel Burtică, deschidea un „dialog" cu Paul Goma, şi presa din Occident nu se ferea să vadă în acest fel al autorităţilor de a primi „Charta Goma" o nouă dovadă a „originalităţii" cazului românesc în contextul răsăritean. Cornel Burtică voia să vadă manuscrisele scriitorului publicat în străinătate şi interzis la el acasă. Pînă la sfîrşit, manuscrisele i-au fost trimise înapoi lui Paul Goma şi singurul rezultat al unor întrevederi atît de lungi şi de promiţătoare a fost doar apariţia unui scurt text scris de Paul Goma despre cutremur în *România literară* din 24 martie. Vestea publicării după ani şi ani, de-a lungul căroranumele lui Paul Goma se afla pe toate listele negre din România, a fost rapid vînturată de Bucureşti spre a-şi confirma liberalismul.

Numai că, pe marginea, în dosul, pe ruinele „dialogului", celelalte metode ale represiunii clasice începeau să fie puse în practică. Printre ele, cea mai verificată: *agresiunea*.

Să amintim faptele...

Pe data de 19 martie, un fost boxer, Horst Stumpf, se prezenta la orele 20,30 la Paul Goma şi intra cu forţa în apartament. Goma ieşea pe palier, chema în ajutor vecinii care, la rîndul lor, alertau miliţia. Dar miliţia întîrzia. Atît

de mult întîrzia, încît de atunci şi pînă acum tot n-a găsit timpul să ajungă pînă la domiciliul lui Paul Goma din Drumul Taberei. Boxerul ştia desigur că n-are de ce să se grăbească. El n-a părăsit casa lui Paul Goma decît la orele 22.

La 25 martie s-a prezentat la uşa apartamentului lui Paul Goma un domn din Braşov. Voia să semneze şi el Scrisoarea. Voia mai ales să smulgă din mîinile lui Paul Goma lista semnatarilor. N-a reuşit.

La 26 martie, ora 12, din nou boxerul. De data aceasta, îl aşteaptă pe Paul Goma pe palierul apartamentului şi cînd acesta iese, se aruncă pe el să-l brutalizeze. Sar din nou vecinii şi-l salvează.

În aceeaşi zi, după-amiaza, la orele 16, boxerul se întoarce. Cu un şofer care pretinde şi el că vrea să semneze Scrisoarea. Forţează uşa... Să ne mai mirăm că Paul Goma e nevoit să se baricadeze şi că aşa l-a şi filmat un gazetar al Televiziunii Franceze: asediat *în propriul său apartament*? Reportajul a fost transmis la 1 aprilie pe canalul A 2.

Nu numai foştii boxeri sunt însărcinaţi cu astfel de misiuni şi nu numai Paul Goma este victima lor. Psihiatrul Ion Vianu şi-a adus sprijinul acţiunii lui Paul Goma punînd problema internărilor pentru delict de opinie în spitale psihiatrice din România. Fiul lui, în vîrstă de 9 ani, Tudor, este zvîrlit pe jos, pe stradă şi călcat cu violenţă în picioare de un alt... necunoscut. Tot din întîmplare. Copilul, căruia necunoscutul i-a spart şi ochelarii, trebuie să fie dus la doctor.

Ion Negoiţescu i-a scris lui Paul Goma o scrisoare lucidă şi amară în care deplînge starea literelor româneşti restalinizate. Ion Negoiţescu va avea deci şi el parte de ameninţări de abia deghizate. În timp ce şi lui i se fac uverturi oficiale, diverşi „prieteni" îl lasă să înţeleagă că s-ar pregăti împotriva lui un proces de moravuri (nu politic, Doamne fereşte...).

De mai bine de 12 zile telefonul lui Paul Goma este tăiat pentru orice legătură cu străinătatea. Ştirile sosesc totuşi, la *Cahiers de l'Est*, al cărui redactor-şef la Paris este un alt „disident" notoriu, Dumitru Ţepeneag, şi la Comitetul Francez pentru Apărarea Drepturilor Omului

în România. Dată fiind notorietatea lui Paul Goma în Occident, putem fi siguri că ele se vor răspîndi.

Şi atunci ce se va spune la Bucureşti? Că agresorii acţionează pe cont propriu, iar ameninţările provin de la cetăţeni sincer indignaţi de pretenţiile disidenţilor?

Nu Paul Goma, ce pare determinat să meargă pînă la capăt, are de ales între dialog şi măciucă, ci regimul ceauşist, între a-şi menţine aparenţele „independentiste" sau a-şi dezvălui chipul clasic represiv.

**14 aprilie 1977** (vezi Anexa I)

Mă gîndesc cum de 30 de ani în România se încrucişează obsedant sloganuri pe tema scriitorului alături de popor, a legăturii ce trebuie să se stabilească între muncitorul cu braţele şi scriitor, a mîinii bătătorite a muncitorului strîngînd mîna palidă a scriitorului, mă gîndesc la toată această maculatură pe ton marţial, înduioşat sau sărbătoresc — după cum e cazul, ordinul sau aniversarea —, mă gîndesc la tonele de hîrtie umplute cu o astfel de proză total derealizată şi mă întreb cum se vor fi simţind cei care le-au mîzgălit ştiind că întreagă această litanie de partid sună în vidul spiritelor şi al sufletelor, acum, cînd pentru *prima oară* astfel de mîini bătătorite se întind spre un scriitor?

Aşa se şi încheie scrisoarea pe care un muncitor, Dumitru Blaj din comuna Aninoasa, a trimis-o lui Paul Goma. Dumitru Blaj a venit din Petroşani, de pe Valea Jiului, pînă la Bucureşti, la 23 martie, spre a semna Apelul pentru drepturile omului. Şi neputînd să-l vadă pe Paul Goma, bine păzit de Securitate, i-a lăsat o scrisoare pentru a-i spune un lucru simplu pentru care nu se găseşte un petic de hîrtie tipărită în România:

„La noi în Valea Jiului, se munceşte din greu în subteran, unde şi eu am aproape 20 de ani în calitate de maistru minier şi alte funcţii de control, dar omul nu este apreciat la valoarea lui."

Şi în concluzie:

„Îmi pare foarte rău că nu v-am putut întîlni cel puţin să vă strîng mîna *minereşte*."

Cărui scriitor român i s-a mai întîmplat aşa ceva de cînd domneşte aşa-zisa „dictatură a proletariatului", de fapt „dictatură *asupra* proletariatului"?

Dumitru Blaj nu e singurul. Marin V. Nicolaescu, muncitor la întreprinderea „Laromet" din Bucureşti, îi scrie şi el lui Paul Goma:

„Prin prezenta, vă asigur, Domnule Scriitor, că mă alătur acestei lupte nobile, pentru care în prezent, nu există pe lume o cauză mai sfîntă ca aceasta, de a lupta cu tot sufletul şi cu toată fiinţa noastră, pentru respectarea în întregime a acestor drepturi, mult dorite de întregul nostru popor, care este destul de regretabil că nu vi se alătură în masă, pentru a obţine rezultatul mult dorit."

Tot lui Paul Goma îi scriu alţi muncitori, ca Ilie Clenci sau Vasile Paraschiv, încheindu-şi amîndoi scrisoarea cu o frază ce ar trebui să pună pe gînduri pe toţi aceia care au scris-o, rescris-o şi luat-o în deşert timp de mai bine de 30 de ani:

„Cauza dvs. a intelectualilor este şi cauza noastră a muncitorilor."

Nu sunt singurii. Din primii 160 de semnatari a căror listă o avem sub ochi, peste 20 sunt muncitori. Alături de ei, intelectuali, profesori, ingineri, pictori, desenatori tehnici, fotografi, un cîntăreţ de operă, actori, fizicieni, un doctor, un arhitect, traducători, jurişti etc.

Cel mai slab reprezentaţi sunt — n-o vom repeta niciodată îndeajuns — scriitorii. Dacă excludem scrisorile de sprijin ale lui Ion Negoiţescu şi Ion Vianu — care pe lîngă psihiatru este şi eseist —, numai sub două nume mai e indicat scriitor: Luminiţa Coler şi George Filip. Punînd la o parte şi cazul lui Nicolae Breban, care l-a dus pe Goma la Cornel Burtică, dînd astfel impresia că-l sprijină, dar a declarat Televiziunii Germane că nu e de acord cu el, ne mai rămîne să observăm că marea masă a scriitorilor e spectatoare, cu reacţii şi sentimente probabil foarte felurite, cu invidie, cu teamă, cu secretă simpatie, cu enervare, fiecare după cum îi este firea şi obişnuinţa. „Anii împotrivirii" fie s-au încheiat de mult pentru unii dintre ei, fie nu s-au deschis pentru alţii.

În ciuda modestiei de care dă dovadă Paul Goma declarînd într-un interviu la Televiziunea Franceză că el

conduce această luptă doar pentru că nu s-a găsit o altă personalitate mai reprezentativă care s-o facă, el a devenit exemplar pentru scriitorimea română. (Exemplar neînsemnînd însă, după cum se poate constata, că exemplul va fi şi urmat.)

Exemplar, deoarece a demonstrat forţa cuvîntului reînviind din literă moartă. Vorbele pe care partidul le tot macină de vreun sfert de secol: demnitate, civism, simţ al răspunderii, curaj, dacă sunt plătite cu pilda, pot să-şi recapete accentele majore. E drept că preţul plătit de Paul Goma ca om şi ca scriitor este destul de ridicat. Nu numai că de tînăr a cunoscut închisoarea, dar după aceea, cînd cariera de scriitor părea că i se deschide, ca atîtor altora, n-a mai putut publica în ţara lui, şi-a văzut numele interzis, pe toate listele negre cu putinţă, a trăit mai întîi sărăcăcios, apoi în ultimul an de-a dreptul în mizerie, într-o ţară teoretic fără şomaj, a fost ameninţat, nu numai el, prin pumnii „profesionişti" ai lui Horst Stumpf şi Nicolae Linca (cei doi ex-boxeri tocmiţi de poliţie), dar, verbal, şi soţia şi copilul. Cînd nevoit să se baricadeze singur, cînd izolat de semeni prin cordoane de poliţişti, i s-a tăiat şi telefonul (nefuncţionînd decît pentru înjurăturile cu simbrie). Şi numai astfel, rînd pe rînd asediat şi baricadat în odăiţele sale din Drumul Taberei, a putut să se transforme pentru ceilalţi într-un simbol. Un muncitor îşi adresa scrisoarea astfel:

„Mult stimate Dle Scriitor Goma, admirabil şi neînfricat luptător pentru drepturile omului în România."

Şi să nu surîdă acei rafinaţi scriitori care îşi scriu operele complete pe birou de nuc, cu stilou aurit, şi păşesc prin spaţioasele lor apartamente sau vile, călcînd pe covoare de preţ. Să nu surîdă aceşti cîţiva reprezentanţi ai noii clase: „admirabil şi neînfricat luptător" sunt desigur cuvinte mari, dar rostite de un muncitor neavînd obiceiul să le folosească în van, se declişeizează.

Celor umili şi obidiţi Paul Goma le-a dăruit ceea ce nu le oferise nici un alt scriitor din România: o voce pentru păsurile şi demnitatea lor. Sau cum scrie de data aceasta un intelectual, Ion Ladea, tot într-o scrisoare către Paul Goma:

„Şi chiar dacă Istoria nu te va păstra ca pe un fenomen de luptă şi tărie (cum de fapt a fost), ai existat *de fapt* ca o oază în care disperaţii, învingîndu-şi teama, s-au scuturat de umilinţe... Ne-ai dat încredere în noi, Paul Goma. Înseamnă că demnitatea nu ni s-a tocit de tot. Înseamnă că lanţurile pot lăsa urme adînci în carne, dar nu pot ucide spiritul. Măcar pentru unii..."

**15 aprilie 1977** (vezi Anexa I)

Ne aflăm oare în 1977 sau în 1950 şi ceva? Să se repete istoria? Aşa s-ar părea, răsfoind ziarele din România. Zoologia a intrat din nou în limbajul presei; mai lipsesc doar viperele lubrice, dar hienele şi şobolanii se plimbă de pe acum printre ruine. Tema centrală a acestei campanii este denunţarea capitalismului occidental — de pe urma căruia, în ultima vreme, România n-a căutat decît să profite —, ca şi renaşterea fascismului în acelaşi Occident. „Fasciştii" fiind apărătorii lui Paul Goma.

Cum se face atunci că, în Franţa, tocmai ziarele de stînga sunt primele care s-au alarmat de arestarea lui Paul Goma, de măsurile luate împotriva celorlalţi disidenţi şi au vorbit de revenirea României la stalinism? Greva foamei la Paris, comitete pentru apărarea drepturilor omului, Amnesty International începînd să se intereseze serios de cazul României: iată primele rezultate ale cotiturii hotărîte la sfîrşitul lui martie la Bucureşti. Şi nu vor fi desigur ultimele.

Două trăsături diferenţiau, pentru străini, regimul românesc de celelalte ţări satelite: „independenţa" faţă de Moscova şi faptul că nu mai existau arestări şi condamnări politice. Dacă România practică metodele represive cultivate la Moscova şi Praga, diferenţele se şterg de la sine. Semnatarii Scrisorii deschise a lui Paul Goma sunt arestaţi, unii bătuţi la Securitate sau Miliţie, alţii ameninţaţi cu procese, telefoanele le sunt tăiate, paşapoartele acordate le sunt luate în ultima clipă, sunt trimişi la muncă forţată, sunt deci intimidaţi prin toate mijloacele.

Pentru prima oară promisiunile de atîtea ori repetate ale lui Ceauşescu că nimeni nu va mai fi urmărit pentru

delict de opinie, că nu vor mai exista abuzuri, că nu se vor mai folosi metode administrative au fost încălcate *la lumina zilei*. Ne referim la făgăduielile făcute în mod public, dar să nu uităm şi de angajamente mai personale. Nu mai tîrziu de 22 februarie trecut, Corneł Burtică l-a asigurat pe Paul Goma că „este dispoziţia specială a tovarăşului Ceauşescu să nu se ia nici o măsură" împotriva lui. Ce devenise această „dispoziţie" pe ziua de 1 aprilie, cînd Goma a fost arestat? (Ştirea nesosind în Occident înainte de 12 aprilie.)

Nu ştim ce se va inventa împotriva lui Paul Goma, dar în ce-i priveşte pe ceilalţi semnatari, tactica e simplă: ei nu sunt urmăriţi, anchetaţi, ameninţaţi pe motivul că au sprijinit acţiunea lui Goma, Doamne fereşte! Pentru fiecare se găseşte un motiv aparte: unul fiindcă nu munceşte, altul pentru cine ştie ce moravuri, un al treilea că nu e cu mintea întreagă.

Să luăm cazul doctorului Ion Vianu. Lui Ion Vianu nu i se reproşează că a scris o scrisoare de sprijin lui Paul Goma; nici vorbă de aşa ceva! El este ameninţat cu un proces de defăimare a Securităţii Statului, deoarece ar fi acuzat-o *public* de a provoca internări psihiatrice pentru delicte de opinie. De două ori fals: mai întîi, Ion Vianu nu s-a ocupat de Securitate, ci de colegi de-ai lui, psihiatri care se dedau la astfel de practici abuzive. Apoi, el n-a dat publicităţii nimic asupra acestui subiect, mulţumindu-se să trimită o scrisoare de circuit intern şefului său ierarhic, Predescu. Ion Vianu a pus deci o problemă de etică psihiatrică, şi nu de etică poliţistă. El o mai discutase — aluziv — într-un număr mai vechi al *Vieţii Româneşti*, dar cum pe vremea aceea nu se alăturase lui Paul Goma, Securitatea nu se simţise vizată. Arătînd primejdia manipulării psihologice în scopuri altele decît terapeutice, Ion Vianu se referise în finalul acelui articol la piesa lui Brecht *Viaţa lui Galilei*:

„Pentru că s-a dezis de convingerile sale, Galilei a scăpat din mîinile Inchiziţiei, dar s-a menit ruşinii şi, în acelaşi timp, a trebuit (din necesitate de ispăşire şi nu din constrîngere) să renunţe la cariera ştiinţifică. Dacă oamenii de ştiinţă umanişti (aşa cum au încercat fizicienii în domeniul lor) se vor împotrivi folosirii imorale a

ştiinţei — şi aceasta numai unindu-se într-o deplină solidaritate —, puterea pe care o deţin nu va putea fi manevrată împotriva omului. Să ascultăm pe Galilei: «Acum înţeleg că mi-am trădat menirea. Un om care a făcut ce am făcut eu nu mai are ce căuta în rîndul oamenilor de ştiinţă.»"

Tocmai pentru ca psihiatrii români să „aibă ce căuta" în rîndul oamenilor de ştiinţă şi conştiinţă a scris Ion Vianu scrisoarea sa către Predescu. Tocmai pentru „cinstea" psihiatriei româneşti s-a zbătut. Ceea ce au înţeles imediat psihiatrii francezi grupaţi în Comitetul împotriva Utilizării Psihiatriei în Scopuri Politice, trimiţîndu-i lui Ion Vianu o telegramă semnată de preşedintele şi secretarii generali ai celor mai importante sindicate de medici psihiatri şi asigurîndu-l de „întreaga solidaritate a psihiatrilor francezi pentru cinstea dovedită în exercitarea profesiunii sale".

„Cinstea" a fost răsplătită *altfel* la Bucureşti. În marele amfiteatru al insitutului medico-farmaceutic, Ion Vianu s-a văzut expus mîniei şi vociferărilor a vreo 200 de persoane cu rectorul în frunte. 11 vorbitori l-au acoperit cu injuriile curente, începînd cu „bandit", continuînd cu „lepră" şi sfîrşind cu „legionar". Dacă ne amintim de procesele publice de acest tip împotriva compozitorului Mihail Andricu şi a sculptoriţei Miliţa Pătraşcu, pecetluind momentele culminante ale stalinismului în România, măsurăm mai bine semnificaţia revenirii la astfel de manifestări. În plus, Ion Vianu a fost destituit şi de la facultate şi din spitalul în care lucra.

În orice caz, dacă într-o zi, cinstea psihiatriei româneşti va fi salvată, lucrul se va datora tocmai curajului, onestităţii, conştiinţei acestui anti-Galilei ce s-a dovedit a fi Ion Vianu.

**26 aprilie 1977**

Din vremea stalinismului şi pînă azi nici o altă Conferinţă Naţională a Scriitorilor Români n-a fost anunţată sub mai sumbre auspicii. Deoarece la nici o altă conferinţă, din 1965 încoace, scriitorii n-au fost chemaţi să acopere cu tăcerea lor vinovată arestarea unui confrate.

Chiar dacă la conferinţă nu se vor găsi voci de scriitori autentici să-l atace pe Paul Goma — el este, evident, scriitorul arestat —, nu e mai puţin adevărat că inevitabila complicitate a omisiunii aruncă asupra tuturor pata de sînge intelectual despre care Lautréamont afirma că nu mai poate fi niciodată spălată.

Între Scylla denunţului şi Charybda omisiunii, toate vorbele ce vor fi rostite la conferinţă devin tot atîtea capcane. O putem desluşi din chiar articolele scrise în întîmpinarea conferinţei. Laurenţiu Fulga, de pildă, într-un articol foarte conform liniei oficiale, comite imprudenţa de a ne spune că orice scriitor repetă de fapt, cu gîndul şi fapta sa, „exemplul mitologic al zidirii care n-a putut dura decît prin sacrificiu". Vom căuta zadarnic în clipa de faţă vreun alt Meşter Manole printre scriitori în afara lui Paul Goma care, într-o închisoare din România, se zideşte în propria sa tăcere: el a anunţat printr-o declaraţie publicată de presa franceză că în caz de arestare va începe greva foamei şi a *tăcerii*, necolaborînd cu nici un organism de anchetă şi nerecunoscînd nici una din culpele ce i se vor aduce. Paul Goma plăteşte *pentru toţi* scriitorii, el autentifică prin acest gest cuvintele mari ce zornăie în presa şi discursurile din România: cinste, responsabilitate, capacitate de revoltă împotriva sistemelor anchilozante, stărilor învechite etc. etc.

Nu e singura imprudenţă a lui Laurenţiu Fulga. El scrie în acelaşi articol din *România literară*:

„Să luăm seama la lecţia înaintaşilor noştri care s-au temut şi de judecata prezentului de care răspundeau implicit, dar şi de *judecata posterităţii mai neiertătoare decît orice tribunal de conştiinţe*"

Or, nu e greu de prevăzut cum va judeca posteritatea o conferinţă ca aceea pe cale de deschidere, dacă ea va ascunde sub giulgiul entuziasmului şi umanist şi socialist prima represiune spectaculară pentru delict de opinie din 1964 încoace. Represiune a cărei principală victimă este Paul Goma, dar nu şi singura. Cîţi dintre cosemnatarii Scrisorii adresate participanţilor la Conferinţa de la Belgrad nu sunt pedepsiţi pentru a fi reclamat, pur şi simplu, drepturile garantate de Constituţia ţării sau de acordurile internaţionale de la Helsinki? Sau, ca neoprotestanţii

anchetaţi şi uneori bătuţi, pentru a fi cerut o libertate religioasă cuprinsă şi ea în legile ţării. Partidul porunceşte scriitorilor să oglindească prezentul patriei. Dar acest prezent nu poate fi spus şi descris pe nici o filă de hîrtie tipărită din România, la nici un microfon din România, pe nici un ecran de televiziune românească. El s-a refugiat în semnăturile celor vreo 200 de români care s-au alăturat luptei lui Paul Goma pentru drepturile omului, în textele acestuia din urmă, iar acum, de la arestarea lui, în tăcerea lui care se aude pînă peste graniţele ţării, mai asurzitoare decît zarva festivă de la o conferinţă sau alta.

Cei care s-au recunoscut în protestul lui Paul Goma — fie că l-au semnat sau nu — consideră pe ceilalţi scriitori nu cu indiferenţă, ci cu dispreţ. Şi poate că n-au dreptate. Ei văd cum, în afara unor atît de rare excepţii încît abia ajung să fie înregistrate c-au şi pierit, scriitorii au dat dovadă de cea mai mare prudenţă. Şi uită să remarce că, în acelaşi timp, nu s-a aflat nici un nume de scriitor adevărat în campania ce însoţea represiunea. După cum luxul unora ocultează sărăcia altora, tot astfel vociferările cîtorva aruncă în umbră cinstea şi cuviinţa celor zbătîndu-se între vămile cenzurii care le drămuieşte cuvintele şi le macină nervii.

Din nefericire, „judecata posterităţii" riscă să nu reţină din această conferinţă decît „pata de sînge intelectual", şi nu şi ruşinea sau durerea unora de a participa la ea fără să se poată exprima.

În mai 1967, Soljeniţîn se adresa celui de-al IV-lea Congres pansovietic al Uniunii Scriitorilor, pentru a reproşa Uniunii de a-şi fi ignorat de-a lungul stalinismului datoriile faţă de membrii ei. El spunea:

„Nu numai că mulţi autori au fost supuşi calomniilor din presă sau de la tribune, fără cea mai mică posibilitate materială de a răspunde, dar au fost şi persecutaţi. Or, Uniunea n-a pus niciodată la dispoziţia lor propriile sale organisme de presă pentru a se apăra, n-a intervenit în nici o clipă pentru a-i apăra. Mai mult, fruntaşii Uniunii au fost, *invariabil*, printre *primii persecutori ai scriitorilor*."

Judecată aplicabilă Conferinţei Naţionale a Scriitorilor Români, dacă ea se va desfăşura conform liniei impuse de partid.

Rămîne de văzut la această conferinţă, cîte condeie de scriitori se vor dovedi „captive", cum spunea Geo Bogza în marii ani ai trecutului său, în foştii, legendarii „ani ai împotrivirii". Din păcate, în ceea ce-l priveşte, irepetabili.

**10 mai 1977** (vezi Anexa I)

Tot aşa precum cutremurul din 4 martie în loc să înăbuşe efervescenţa contestatară, a sporit-o, arestarea lui Paul Goma departe de a reuşi să închidă „dosarul" mişcării pentru drepturile omului, a sensibilizat opinia publică din Occident, spulberînd multe din iluziile pe care guvernele apusene şi le făuriseră în „independenţa" de tip ceauşist. Represiunea pe faţă a pus capăt celor mai multe dintre mitologizările întărite de opoziţia lui Ceauşescu la invazia Cehoslovaciei din 1968.

De la 12 aprilie, cînd s-a aflat,cu atîta întîrziere, ştirea arestării lui Paul Goma, protestele s-au întins de la ziare la stradă.

Asociaţiile, personalităţile: La 13 aprilie, protestul Ligii Internaţionale pentru Drepturile Omului, cu sediul la New-York, de sub conducerea lui Brutus Coste. Tot din America, proteste universitare: Mircea Eliade, George Palade, Matei Călinescu, Toma Pavel etc. La Paris, Pen-Clubul francez îl cooptează pe Paul Goma membru asociat. Comitetul Francez pentru Apărarea Drepturilor Omului în România lansează un apel pentru eliberarea lui Paul Goma, semnat de vreo 600 de persoane, în frunte cu Eugen Ionescu, Aragon, Sartre, Simone de Beauvoir, Pierre Emmanuel, Pierre Daix, Claude Gallimard — editorul lui Paul Goma —, Claude Mauriac, Philippe Sollers, Jean-Marie Domenach, mai mulţi disidenţi sovietici etc. În numele Pen-Clubului american semnează, printre alţii, Arthur Miller, Edward Albee, Alain Ginsberg.

Ziarele: *Le Monde, Le Quotidien de Paris, L'Express, Le Matin de Paris, New York Times, The Times, Süddeutsche, Dagens Nyheter* etc. etc.

Strada: La Paris, de la prima grevă a foamei făcută de Ben Corlaciu pentru a-şi dobîndi familia prizonieră în

România, esplanada palatului Chaillot a devenit pentru români punctul de plecare al manifestaţiilor. La 4 aprilie, doi semnatari ai primei Scrisori pentru drepturile omului, Sergiu şi Carmen Manoliu, încep o grevă a foamei împotriva arestării unui coleg al lor. Patru manifestaţii se desfăşoară pentru Paul Goma şi împotriva represiunii.

Prima, la 19 aprilie, plecînd tot de la Trocadéro pentru a ajunge în faţa ambasadei române, este organizată de Comitetul Român pentru Libertatea de Circulaţie a Oamenilor în Europa, de sub conducerea lui Constantin Stoicănescu. Cortegiul, în frunte cu disidenţii ruşi, este oprit de un cordon de poliţie la colţul dintre avenue Bosquet şi rue St. Dominique, unde sunt strigate primele sloganuri repetîndu-le pe cele de pe pancarte: „Eliberaţi-l pe Goma!", „Libertate pentru români!", „Un paşaport pentru fiecare român!". Manifestanţii deleagă pe Marie-France Ionesco şi pe Constantin Stoicănescu să stea de vorbă cu consulul Ritti. Acesta declară că nu ştie cine este... Paul Goma. Marie-France Ionesco îi răspunde: „De aceea am şi venit pînă aici, să vă informăm cine este Paul Goma."

26 aprilie: a doua manifestaţie, la Gare de Lyon, la care participă şi Comitetul Francez pentru Apărarea Drepturilor Omului în România, în frunte cu Mihnea Berindei, Dumitru Ţepeneag, Marie-France Ionesco, Maria Brătianu, Sanda Stolojan, Anne Planche, Catherine Barthel, Alain Paruit.

4 mai (în ciuda vremii proaste — a plouat toată ziua şi e frig ca în noiembrie): manifestanţii sunt numeroşi. Calea spre ambasadă e plină de baraje ale poliţiei: ataşatul militar român dă o... recepţie. Grupaţi la Champ de Mars, demonstranţii scandează: „Suprimaţi poliţia politică în România!", „Salvaţi pe Goma şi pe contestatarii români!", „Suntem cu toţii disidenţi", „România, închisoare".

La 9 mai, la ambasada română are loc o altă recepţie, cu ocazia centenarului Independenţei. Comitetul Francez pentru Apărarea Drepturilor Omului în România a tras învăţămintele necesare din manifestaţia precedentă. N-a fost deci o manifestaţie, ci patru, de tip gherilă. La orele 18,30, cu zece minute înainte de sosirea invitaţilor, fără ca nimeni să-i fi văzut trecînd, deşi la toate colţurile de

stradă se afla poliţie, apare, ca din pămînt, un grup de 25–30 de manifestanţi, purtînd baloane de toate culorile, pe care stau scrise sloganurile. În cîteva secunde poliţia se masează şi împinge grupul spre rue de Grenelle. Dar în acelaşi moment, cînd poliţia este astfel ocupată, pe rue St. Dominique, exact în faţa porţii centrale a ambasadei, se iveşte, tot din senin, un al doilea grup cu pancarte şi baloane şi are timp să-şi strige sloganurile înainte ca, dezmeticindu-se, poliţia să sosească în fugă pentru a-l împinge pe o stradă lăturalnică. Nu fără o oarecare brutalitate: Claude Mauriac, în primele rînduri, primeşte chiar un pumn în nas. E drept că el cel dintîi s-a aruncat asupra poliţiştilor. Pe baloane stă scris: „Unde e Goma?", „Opriţi represiunea psihiatrică!", „Paraschiv nu e nebun, dna Cătănescu nu e nebună, Toia nu e nebun" (e vorba de cei internaţi în azile psihiatrice pentru delicte de opinie), „Opriţi neostalinismul cu chip românesc!", „Deschideţi frontierele, închideţi închisorile!"

Acestui grup îi urmează la orele 19,15 un altul, reunit în jurul fîntînii de pe colţul dintre rue St. Dominique (faţada onorabilă de „hôtel particulier") şi rue de l'Exposition (cazarma betonată de stil securist). Potemkiniada primei intrări la ambasadă, rezervată invitaţilor la recepţii, şi realismul celei de a doua (la coada pentru vize...) simbolizează natura însuşi regimului comunist. Poliţia care crezuse că totul s-a sfîrşit cu dispersarea primelor două grupuri, nu mai are decît s-o ia de la capăt. N-ajunge la mare rezultat: manifestanţii se regrupează la colţ de stradă şi strigă mai departe. Goniţi şi de acolo, apar în acelaşi perimetru, în altă parte şi reîncep să scandeze. Cît durează recepţia la ambasadă, manifestaţia continuă cu atît mai zgomotoasă cu cît ferestrele s-au deschis şi locuitori ai cartierului au coborît în stradă huiduind poliţia.

Primele două grupuri se vor regăsi cu pancarte şi baloane, în holul Teatrului d'Orsay (Barrault–Renaud), unde are loc premiera unei piese de D. R. Popescu, *Visul*, în regia lui Virgil Tănase şi traducerea lui Alain Paruit. Acesta din urmă va citi, la sfîrşitul spectacolului, un text de solidarizare cu Paul Goma, în aplauzele generale, iar spectatorii, o dată în hol, vor semna apelul pentru eliberarea scriitorului român. Cînd totul s-a terminat, pe la

orele 8 seara, manifestanţii dau drumul pe cheiurile Senei la baloanele ducînd în văzduh, pînă deasupra Grădinii Tuileries şi Muzeului Luvru, numele lui Paul Goma şi ale celorlalţi semnatari persecutaţi.

Iar seara tîrziu, se stabileşte de la Paris legătura telefonică... cu Paul Goma, care se află la socrii săi. A fost eliberat pe 6 mai. E bolnav, vocea de abia i se mai recunoaşte. Cum a fost adus în halul ăsta? Să-i acordăm toată încrederea lui Paul Goma: nu vom întîrzia s-o ştim. El nu este dintre cei ce uită. Şi nici dintre cei ce renunţă să descrie metodele Securităţii. De ieri, ca în *Gherla*, dar şi de azi, ca în cărţile pe care sigur că le va scrie asupra acestui an, cînd, prin gestul său de necesară sfidare, românii s-au alăturat *Chartei '77* a cehoslovacilor.

**20 mai 1977** (vezi Anexa I)

Specia scriitorului-delator a fost îndeosebi ilustrată la noi de Mihai Beniuc. Într-o carte despre care am mai scris, *Pe muche de cuţit*, el l-a denunţat, sub un camuflaj transparent, pe Lucian Blaga ca pe un admirator notoriu al lui Hitler. Beniuc n-a fost singurul care a practicat de-a lungul stalinismului denunţul, dată fiind însă poziţia lui în fruntea Uniunii Scriitorilor şi statura lui Lucian Blaga, el a devenit emblematic.

Apoi, în cursul „liberalizării" astfel de „vocaţii" n-au mai fost încurajate făţiş. Partidul comunist îşi schimbase aparenţele. El promitea solemn că nu vor mai exista încălcări ale „legalităţii socialiste", nici „abuzuri", nici „măsuri administrative", nici „greşeli", nici „erori". Să admirăm într-o paranteză eufemismele de circumstanţă sub care partidul ascundea crimele, groaza, teroarea înfăptuite, dezlănţuite, întreţinute. Toată cariera lui Nicolae Ceauşescu şi credibilitatea sa în străinătate clădindu-se pe astfel de regrete rostite din vîrful buzelor, pe cîteva reabilitări şi pe amnistia din 1964 (să amintim că ea fusese de altminteri semnată de Gheorghiu-Dej, şi nu de Ceauşescu), care golise închisorile de deţinuţi poltici, se schimbase şi stilul. Denunţurile se petreceau pe ascuns, dosarele se alcătuiau în tăcere, Securitatea se purta cu

mănuşi şi făcea chiar cu ochiul. În astfel de condiţii, categoria de scriitori pomenită nu mai avea prilej să se manifeste.

Nu specia se stinsese, ci cadrul în care se putea ivi la lumină şi afirma. Dacă ar mai fi existat vreo îndoială, ea a fost total spulberată în luna aprilie, cînd, reapărînd pe faţă în România şi „măsurile administrative", şi arestările ilegale, şi încălcările „legalităţii socialiste", Securitatea şi-a scos albele mănuşi de paradă şi a reînceput să bată, pînă la sînge, cu căluşul în gură ca să înăbuşe ţipetele victimelor, iar oamenii au dispărut iarăşi fără urmă, fără ştire.

Atunci a reînviat şi specia. E drept, slab reprezentată, dar, chiar puţine, semnăturile de scriitori — sau consideraţi ca atare — au existat, şi o elementară profilaxie cere ca ei să fie numiţi, înregistraţi, izolaţi de restul breslei neatinse de contagiune.

În luna aprilie, „inamicul numărul unu" a fost, de bună seamă, Paul Goma.

N-a mirat probabil pe nimeni de a regăsi în fruntea atacurilor pe Eugen Barbu. De mai multă vreme, îşi dă silinţa, monopolizînd cuţitul judecăţii „estetice", să-şi convingă cititorii că Paul Goma este un agramat pentru care literatura ar constitui „un mister". Dată fiind înalta calitate artistică a foiletonului de duzină şi plagiate care e ultima „operă" a lui Eugen Barbu, *Incognito*, nu părerile sale în materie de literatură ne pot reţine atenţia. Ci altceva. În articolul din *Săptămîna* (8 aprilie) intitulat „Necroforii", Eugen Barbu aduce un singur element inedit în lunga poliloghie de injurii ca la şatră, sugerînd ca Paul Goma să fie trimis la muncă printre ruine pentru a descoperi, tot săpînd, „adevărul cumplit că este un zero şi că nu înseamnă nimic pentru conştiinţa românească". Cum sugestia lui Eugen Barbu a fost larg depăşită de autorităţi, care îl şi băgaseră, la acea dată, pe Paul Goma în închisoare tocmai pentru că însemna ce însemna pentru conştiinţa românească, ni se pare că Eugen Barbu nu şi-a jucat pînă la capăt rolul în jandarmeria literelor şi c-ar merita să fie chemat la ordine de organismele de „resort".

În schimb, Nicolae Dragoş, în *Luceafărul* (9 aprilie), mergea mai departe şi, trecînd peste consideraţiile de

înalt nivel estetic ale unui Eugen Barbu, ne înştiinţa că „avem datoria să nu tolerăm la nesfîrşit"... „actele şi gesturile necugetate" ale lui Paul Goma. Securitatea nu aşteptase îndemnul lui Nicolae Dragoş pentru „a nu mai tolera", redactorul-şef al *Luceafărului* avînd doar misiunea să pregătească o atmosferă „intolerantă" justificînd *a posteriori* arestarea. Ne nedumereşte acest plural: „Avem datoria să nu mai tolerăm." Noi? Cine noi? În numele cui vorbeşte Nicolae Dragoş? Dacă e în numele scriitorilor, e inutil să sune trîmbiţa răzbunării, nu l-a delegat absolut nimeni. Dimpotrivă chiar, dacă ne gîndim la dificultăţile întîmpinate de partid în convocarea unei conferinţe pe ţară a scriitorilor. La sfîrşitul lui aprilie, a fost nevoit s-o amîne, fiindcă — s-ar părea — nu izbutise să obţină unanimitatea voită în condamnarea lui Paul Goma. Iar dacă e în numele partidului, pluralul e fals. Partidul comunist român — cine n-o ştie? — se declină acum la singular, nu la plural.

Vasile Băran îşi intitulează articolul din *Contemporanul* (8 aprilie) „Hiene printre ruine". Paul Goma nu este numit, dar e clar că se află în fruntea hienelor. Proza lui Vasile Băran e nu numai animalieră, ci şi... alimentară. „Pe aceleaşi străzi pe care noi ne opream împietriţi şi muţi, pe aceleaşi străzi pe care pînă şi cărămizile căzute păreau să ţipe de durere, nişte indivizi umflaţi de bere şi cîmăciori de pe tonetele noastre scoase în grabă afară pentru constructori, pentru oamenii noştri care nu dormiseră şi nu mîncaseră zile şi nopţi în şir, nişte indivizi care-şi spun scriitori şi ziarişti împroşcînd cu cea mai murdară dintre murdării nobila noastră profesiune căutau ca nişte hiene printre ruine ce se poate suge din cadavre. Este senzaţia cea mai nesuferită, fiindcă bietele lor articolaşe şi scrisori, transmise din camere obscure celor care le promiseseră în schimb să-i treacă din faţa tonetelor cu cîmăciori de-a dreptul în barul cu biftecuri şi whisky, mi-au adus aminte acea imagine care mă înfioară cel mai mult citind istoria, imaginea haitelor de hiene şi şacali care însoţeau armatele năvălitorilor şi care, prin apariţia lor, nu mai produceau spaima, ci greaţa şi scîrba fără margini."

Regăsim argumentul cu „nu mai putem tolera" sub pana unui cronicar de la Iaşi (*Convorbiri literare*, aprilie),

Al. Dobrescu. Acest tînăr neocupîndu-se pînă acum decît de literatură, se dovedeşte brusc un emul al lui Eugen Barbu întru pamflet. Astfel, pentru Al. Dobrescu, Paul Goma, nenumit, dar tot atît de transparent ca altădată Lucian Blaga în denunţul lui Mihai Beniuc, nu este decît un „panglicar" nu numai fără talent, dar şi incapabil de orice efort. Pentru cronicarul ieşean, notorietatea literară nu se dobîndeşte decît prin „munca pe brînci". Nu mai pierdem timpul să măsurăm cîtă „muncă pe brînci" va fi necesitat scrierea celor cinci romane ale lui Paul Goma şi cîtă a articolelor lui Al. Dobrescu. Fără muncă pe brînci şi — natural — fără talent, Paul Goma este autorul unor „elucubraţii" şi „agramatisme" pe care doar „minţile bolnave le pot naşte". După Al. Dobrescu, nu-i mai rămîne lui Paul Goma decît să calomnieze, să scuipe în blidul din care „a mîncat pe săturate şi din care continuă să înfulece" (iarăşi „cîrnăciorii" de pe „tonetele" patriei). În plus, Paul Goma răspîndeşte o „urît mirositoare adiere". După toate aceste imagini grase, mai aflăm că Paul Goma este un mut care nu e auzit şi apărat decît de alţi muţi din străinătate. Aici totuşi Al. Dobrescu ne aduce o informaţie interesantă — singura din tot articolul. Interesantă, pentru că nimeni n-a formulat-o în istoriile literare. Cum îi cheamă pe aceşti „muţi" fără pic de talent? Eugen Ionescu şi Mircea Eliade. Iar în literele franceze: Pierre Emmanuel, Sartre şi Simone de Beauvoir, Aragon, Claude Roy, Roland Barthes, Philippe Sollers etc. etc. De altminteri, cum toată lumea ştie, Pen-Clubul francez ce l-a cooptat pe Paul Goma ca membru asociat e alcătuit numai din muţi. Tot muţi sunt, de pildă, şi Arthur Miller şi Edward Albee, semnatarii telegramei de protest a Pen-Clubului american. Ca să nu mai vorbim de Pen-Clubul suedez... I-a amuţit pe toţi cronicarul de la Iaşi!

Dezgustat de această „cîrdăşie de la distanţă" a muţilor din lumea întreagă cu mutul Paul Goma, Al. Dobrescu găseşte că, în asemenea condiţii, „tolerarea mai departe"... „s-ar întoarce pînă la urmă împotrivă-ne, ca o imensă jignire a *omenescului*".

Pentru ca acest „omenesc" de tip umanist-revoluţionar să nu fie jignit, Paul Goma a fost într-adevăr redus la muţenie într-o închisoare din România, de unde n-a reieşit decît datorită protestelor unor „muţi" atît de celebri.

Denunţătorii din ţară au salvat „omenescul": pe tăcerea lui Paul Goma obţinută prin astfel de metode s-a întins corul lor suav, plin de har, ca al unor oameni care niciodată n-au înfulecat din blidul naţiunii şi de pe tonetele patriei, n-au scos panglicile lozincilor pe nas, şi mai ales — aici au dreptate — n-au cerut nicicînd nici un fel de libertate şi nici un fel de drepturi pentru năpăstuiţii lor semeni.

De corul acesta trebuie să ne aducem mereu aminte pentru a măsura şi mai bine ceea ce nu poate fi un scriitor şi unde nu trebuie să se situeze: printre auxiliarii poliţiei politice.

**10 iunie 1977**

Cititorii din România care ar fi vrut să urmărească dezbaterea de la Conferinţa Naţională a Scriitorilor n-au putut bineînţeles, nici de data aceasta, să-şi satisfacă o curiozitate legitimă, redarea dezbaterii în presă fiind ca totdeauna trunchiată pînă la deformare.

Ceea ce a îngăduit totuşi să dibuim unele sentimente sau resentimente ale scriitorimii române este alcătuirea Consiliului şi Biroului Uniunii Scriitorilor, votul fiind aici, în principiu, secret. Un creion în mînă, o bucată de hîrtie, nici un ochi la pîndă, şi imediat unele adevăruri îndelung mocnite ies la iveală.

Este, de pildă, evident, că scriitorimea română s-a simţit şocată de a primi, în pofida statutelor Uniunii, după moartea lui Zaharia Stancu, un preşedinte numit de sus, în persoana lui Virgil Teodorescu. Proteste pe faţă împotriva lui Virgil Teodorescu, din moment ce fusese impus de chiar şeful statului, bineînţeles nu s-au înregistrat. În schimb, prima oară cînd scriitorii au avut în mîini hîrtia şi creionul votului secret, Virgil Teodorescu a dispărut de pretutindeni, de parcă n-ar fi existat niciodată: nu e nici printre vicepreşedinţi, nici în birou, nici în consiliu. Preşedinte e acum George Macovescu. Nu prea scriitor, sperăm să se dovedească nu prea devotat activist.

Tot atît de puţin mulţumită pare a fi scriitorimea de cei numiţi de partid în fruntea revistelor culturale bucureş-

tene. Altfel cum s-ar explica faptul destul de uimitor că nici unul dintre redactorii-şefi ai săptămînalelor de cultura din Bucureşti, dar absolut *niciunul*, n-a fost ales în organismele de conducere ale Uniunii: nici Eugen Barbu de la *Săptămîna*, nici Nicolae Dragoş de la *Luceafărul*, nici Adrian Păunescu de la *Flacăra*, şi nici măcar George Ivaşcu de la *România literară*. E o sancţiune pe care scriitorii o dau propriei lor prese, cu o unanimitate ce-ar trebui să pună pe gînduri.

Dacă ne gîndim la rolul pe care l-a jucat Virgil Teodorescu sau Mihai Beniuc, şi el absent de pe toate listele de aleşi, pe prima scenă a agitaţiei de partid, sau în cazul lui Eugen Barbu şi a agitaţiei personale, şi în sfîrşit, în ce-l priveşte pe Adrian Păunescu, a agitaţiei de mase, opţiunile de la Uniune corespund unui vot de blam nedeghizat.

Impresia aceasta este întărită de felul în care scriitorii au ales pe unii confraţi mai retraşi, ca Geo Dumitrescu, Ştefan Bănulescu, Eta Boeriu, un traducător de talia lui Taşcu Gheorghiu, doi critici mizînd pe criteriul estetic, Nicolae Manolescu şi Eugen Simion, nişte tineri pentru care poezia nu se confundă cu o circumstanţă sau alta, Mihai Ursachi şi Mircea Dinescu, fără a mai vorbi de atîtea talente consacrate: Augustin Buzura, Ion Caraion, Eugen Jebeleanu, Mircea Ciobanu etc. etc. Şi în acest „etc." intră scriitorii de valoare, de la Ştefan Augustin Doinaş la Marin Preda, de la Geo Bogza la Marin Sorescu, de la Ana Blandiana la Ileana Mălăncioiu sau Mircea Zaciu. Şi nu i-am numit pe toţi.

Pînă aici lucrurile par clare. Singuri cu ei înşişi, fără frica de a le fi spionate preferinţele sau cunoscute repulsiile, scriitorii ar fi votat mai ales pe confraţii lor cel mai puţin compromişi, înlăturînd demagogia, zelul excesiv, plecăciunea afişată. Din păcate, numai în parte e aşa.

Deoarece, lista Consiliului şi Biroului Uniunii Scriitorilor cuprinde prezenţe şi înregistrează absenţe ce nu mai corespund deloc criteriilor de mai sus. Absenţe scandaloase, prezenţe păcătoase. Nimeni nu se aştepta, desigur, să regăsească în această listă pe Ion Negoiţescu, ameninţat cu un proces de drept comun pentru a se fi alăturat lui Paul Goma şi care n-a scăpat de urmărirea penală

decît semnînd un articol mai „conform" în presă. Nici Nicolae Breban nu era „eligibil", fiindcă se opusese „Tezelor din iulie". Lipseşte însă unul dintre cele mai mari nume ale poeziei româneşti: Emil Botta, în timp ce a fost ales un altul a cărui iscălitură este antinomică oricărei noţiuni, fie şi cea mai elementară, de artă: Traian Iancu. E drept că motivul nu este greu de ghicit: Traian Iancu e inamovibil la Fondul Literar, toţi scriitorii au nevoie de el, şi cheia de la casa de bani îi ţine loc de talent. Cum se explică infiltrarea în consiliu a unei nulităţi ca Aurel Covaci? N-a fost ales Sorin Titel, unul dintre rarii prozatori români bucurîndu-se de un real succes de critică atunci cînd a fost tradus la Paris — şi poate tocmai de aceea omis. Nu e uitat însă Alexandru Balaci, a cărui singură contribuţie la literele româneşti constă în nişte articole înecate de stereotipii. Poezia nu e reprezentată în consiliu nici de Emil Brumaru, nici de Mircea Ivănescu, nici de Dan Laurenţiu, nici de Sorin Mărculescu, nici de Gellu Naum, nici de Saşa Pană. Pentru că n-ar fi locuri destule în consiliu? Sunt cînd e vorba de Al. Andriţoiu, de Constantin Chiriţă, de Anghel Dumbrăveanu, de Ion Hobană, de Mircea Sîntimbreanu, şi de atîţia alţii, pentru care carnetul de militant înlocuieşte starea civilă de scriitor.

Scriitorii sunt, chiar în momentul unui vot secret, eminamente rezonabili. Ei ştiu că un anumit număr de „activişti" trebuie să le păteze listele Uniunii, pentru ca ea să supravieţuiască. Şi atunci aleg, probabil, fie pe cei mai puţin nocivi, fie pe cei mai puţin antipatici, fie pe cei mai impuşi. Şi cu atît mai rău dacă unii dintre aceştia sunt de-a dreptul certaţi cu orice literatură, ca Vasile Băran, ales în comisia de cenzori.

Scriitorii mai suferă uneori şi de aversiuni pe categorii. Aceea a criticilor, deja oropsită de putere (nici un critic la noi nu conduce vreo revistă literară şi prea puţini au rubrici fixe în reviste), nu pare prea bine văzută nici de scriitori. Altfel cum de s-ar explica absenţa din consiliu şi din birou a unor critici ca Lucian Raicu, Al. Călinescu, Alexandru George, Gheorghe Gricurcu? De ce nu un eseist ca Paleologu?

S-ar putea, cu acest joc de-a absenţii şi prezenţii, încerca o radioscopie a breslei scriitoriceşti, uneori chiar

un soi de psihanaliză. Dar ne îndoim că ea ar interesa prea mult publicul cititor din țară. Publicul acesta — masele de cititori, cum se spune prin presă — se poate însă întreba dacă a fost sau nu consfințită prin votul tuturor excluderea lui Paul Goma din Uniune. Și în ce termeni? S-a ridicat, măcar prin culise, vreo voce care să-l apere? Din această pricină s-a amînat o dată conferința? Și în sfîrșit, întrebarea dintîi condiționîndu-le pe toate celelalte: cum se vor fi simțit scriitorii în timp ce aplaudau sau discutau despre drepturi de autor, atunci cînd știau că de-a lungul lunii aprilie o represiune de tip neostalinist se abătuse, cruntă, împotriva celor care în România îndrăzniseră să reclame nu drepturile de autor, ci drepturile omului?

Să nu ne mire faptul că pentru „masele largi" tăcerea obținută prin represiune a răsunat mai puternic decît zgomotul de la conferință. Mai ales că acesta nu le-a sosit la urechi decît vătuit, strecurat prin sita deasă a cenzurii, ce n-a lăsat să treacă decît vocile conforme.

**17 iunie 1977**

După Conferința Națională a Scriitorilor, presa din România ne-a oferit multe articole cu acel inimitabil ton sărbătoresc făcînd din ideologia actuală o structură goală, umplută cu clișee. Ideologia se rezumă la o litanie a vorbelor neapărat moarte. Tot în limba de lemn se repetă pînă la saționetate că în România condiția scriitorului este binecuvîntată: sub îndemnul de sus, el nu are decît să ilustreze temele date, coincizînd prin aceasta și cu comanda, și cu poporul, și cu harul.

Propriul unor astfel de litanii este că nimeni nu crede o clipă în ele, la limită, nici cei care le produc. Stalin a murit totuși de mult și scriitorii sunt aceia care au pus capăt monolitismului discursului totalitar, prima disidență producîndu-se atunci cînd scriitorii au început să înlocuiască abecedarul senilizat al ideologiei prin cuvinte adevărate. Recucerirea *stilului* asupra limbii *fosilizate* a fost probabil pasul dintîi. Stereotipiile dăinuie, nimeni însă nu te mai obligă să crezi în ele, ți se cere

doar să te prefaci, *părelnicia* caracterizînd această nouă fază a ideologiei fără conţinut.

Înţărcuit din nou de propagandă, izolat iar de dezbaterile reale ale culturii contemporane, scriitorul român este mai mult decît o rudă săracă a literaturii din restul lumii: se află într-un fel de carantină a falselor probleme, a falsei realităţi, mimează înfruntarea de idei, e obligat la un straniu joc de-a v-aţi ascunselea cu contemporaneitatea, la care priveşte prin gaura cheii: uşa nu se deschide niciodată total.

Uimitor, într-un astfel de spaţiu zăgăzuit de interdicţii, ars de seceta lipsei de memorie, nu este că nu se scriu romane mai bune, ci că se scriu totuşi romane onorabile. Scriitorul român îşi cheltuieşte o mare parte din energia ce ar putea fi creatoare numai pentru a dibui o cale lăturalnică pe care să poată înainta încet, trudit, cu paşi prinşi în nămolul dificultăţilor de tot soiul, spre un mic început de adevăr. Doi termeni lansaţi cu jumătate de gură de partid în epoca zisă a liberalizării au slujit scriitorului drept călăuză pentru a naviga în apele tulburi ale aproximaţiei. Aceşti doi termeni au fost — de cîte ori o vom repeta? —: „erori" şi „greşeli". „Erorile" şi „greşelile" săvîrşite de-a lungul stalinismului — eufemisme ce acopereau crimele şi teroarea. Datorită lor, scriitorul s-a apropiat de realitatea spre care era ipocrit împins, spre a fi mai tare îndepărtat. I-a fost posibil să evoce cel puţin parţial, aluziv, societatea românească sub stalinism. În clipele optime, un atare demers a îngăduit unor opere să ţină seama de complexitatea realului, chiar dacă nu-i epuizau aspectele, ca *Morometii* lui Marin Preda. Nici în acest caz, literatura n-a făcut o reală concurenţă stării civile, dar nici n-a trădat-o cu totul, păstrînd undeva, în respiraţia ei tăinuită, ca un abur al adevărului. Aceleaşi „erori" şi aceleaşi „greşeli" au favorizat apariţia altor cărţi pe care le-am numi *abile*: de la primele romane ale lui Ivasiuc, la acela al lui Constantin Ţoiu, amestecînd veridicul cu concesiile puterii într-un dozaj atît de subtil, încît viitorul nu va mai avea cum să regăsească în ele o epocă, ci doar talentul de a te strecura printre lucruri, numindu-le fără să le numeşti, văzîndu-le fără să le vezi, dîndu-le ocol fără a ajunge la miezul lor. În romanele

„făcutului cu ochiul", cititorul e invitat, elegant şi cu talent, să completeze ceea ce nu este scris, să repare omisiunile, să întărească epitetele, să se dedea la un fel de cuvinte încrucişate ale simulării. Un joc preţios pentru contemporani, dar neinteresant pentru cititorul viitorului, dezbărat de o astfel de gimnastică a aproximaţiei.

În lumina totală a memoriei nu s-au scăldat pînă acum decît manuscrisele interzise în România şi publicate în străinătate, ale lui Paul Goma îndeosebi.

S-a întîmplat însă ceva în aprilie trecut punîndu-se de-a curmezişul căii lăturalnice mai sus pomenite. Deoarece partidul a repetat o parte din „erorile" şi „greşelile" pînă mai ieri înfierate. A încălcat din nou „legalitatea socialistă" solemn garantată în atîtea discursuri, a recurs la „măsuri administrative", a dezlegat mîinile „lucrătorilor" din M.A.I. pentru ca să poată bate ca în timpurile vechi. Or, din moment ce eşti contemporan cu represiunea din aprilie, cum mai poţi scrie, în mod cît de cît verosimil, inspirîndu-te din realităţile contemporane, fără a numi ce s-a petrecut în anul de graţie '77, în anul *Chartei '77*, în anul drepturilor omului reclamate de la Moscova la Varşovia şi de la Praga la Bucureşti, în anul cînd, pentru prima oară din 1946, un scriitor român a fost arestat (şi parcă acum e cu totul în libertate?) iar partidul îţi spune că şi drepturile omului trebuie înţelese ca un fel de necesitate admisă, iar nu la modul anarhic: adică să călătoreşti, să ai o părere personală, s-o exprimi, s-o scrii?

Aşa încît scriitorul român va trebui să aştepte pînă cînd partidul va recunoaşte noile erori şi noile greşeli din 1977, şi numai după aceea să se apropie, prudent şi timorat, de ceea ce se întîmplă acum. Dacă i se va mai oferi prilejul.

**25 iunie 1977**

Am înregistrat în mai multe rînduri schimbarea de climat intelectual la Paris. Dar iată că în vremea din urmă, această metamorfoză a stîngii intelectuale a dobîndit şi un nume, a devenit un fel de şcoală sau de curent. Or, Parisul întîmpină, cu febra şi vacarmul care îi sunt carac-

teristice, apariţia noilor curente. De aici au plecat *noul* roman, *noul* cinematograf, de aici structuralismul şi-a luat un avînt dominator. De data aceasta, presa, radioul, televiziunea dezbat despre un *nou* curent filozofic, o *nouă* familie spirituală, peste care se pune o etichetă — fragilă ca toate etichetele, dar nu inadecvată: *noii filozofi*.

Cine sunt „noii filozofi"? Bernard-Henri Lévy (*La Barbarie à visage humain* a devenit foarte repede un fel de manifest de grup), apoi, Jean-Paul Dollé, André Glucksmann, Jean-Marie Benoist, (din 1970 a publicat un eseu intitulat — premergător — *Marx est mort*), Michel Guérin, Christian Jambet, Guy Lardreau, Philippe Némo, Françoise-Paul Lévy şi Jean-Luc Marion.

„Noii filozofi" au în jurul a 30 de ani — doar André Glucksmann e mai vîrstnic. „Noi" şi tineri şi pentru că revolta lor irupe neaşteptat. Chiar şi cei ce refuză etichetarea se regăsesc în această comunitate de revoltă: antimarxismul. Îi mai leagă ceva: formaţia lor de stînga. La 20 de ani, mai toţi se întîlniseră pe baricadele din mai '68; marxişti formaţi de Louis Althusser sau maoişti îmbătaţi de mirajul revoluţiei culturale chineze. Acum ard ce au adorat: fervent, iconoclast, lucid. Nu-l resping numai pe Lenin, nu-l repudiază doar pe Mao, dar văd şi în marxismul ce a confiscat sensul istoriei cea mai primejdioasă mitologie a secolului. Al cărei rod le-a fost revelat tuturor de Soljeniţîn: el se numeşte Gulag.

Împotriva Gulagului prezent încă în Est, împotriva Gulagului ca ameninţare spirituală în Apus, se ridică pentru prima oară un întreg grup de tineri gînditori, venind de la stînga şi punînd în discuţie, cu o furie de generaţie minţită, toate mitologiile acestei stîngi.

S-ar putea într-adevăr ca noii filozofi să schimbe configuraţia Franţei intelectuale. De unde importanţa pe care le-o acordă şi cei care sunt pentru ei, şi cei ce-i atacă.

Într-una din numeroasele şi pasionatele dezbateri de la Paris cu participarea „noilor filozofi", Bernard-Henri Lévy şi-a prezentat singur cartea *La Barbarie à visage humain*. Discuţia era condusă de Jean-Marie Benoist. În sala ticsită de lume Bernard-Henri Lévy a mărturisit:

„Ne aflăm deja, noi, copiii acestui secol al XX-lea, în

barbarie. O teză centrală a cărţii mele este că fenomenul istoric esenţial, important, fundamental al acestui secol al XX-lea este ivirea pe scară mondială, planetară, a barbariei şi a statului totalitar. Aşa cum secolul al XVIII-lea a produs filozofia Luminilor, aşa cum secolul al XIX-lea a inventat un anume fel de a gîndi ştiinţa, secolul nostru, al XX-lea, va avea pentru istoricii de mîine tristul privilegiu de a fi inventat această formă inedită, această formă nouă de putere care este puterea totalitară, puterea barbară. Ne îndreptăm spre barbarie? Eu răspund că într-o oarecare măsură ne şi aflăm în barbarie, iar cei care au făcut experienţa ororii naziste şi staliniste o ştiu prea bine, după cum ştiu că secolul e pecetluit de această experienţă. Jean-Marie Benoist ne-a propus drept temă: barbarie *sau* socialism. Titlul cărţii mele, *Barbaria cu chip uman*, arată limpede cum pun problema: barbarie *şi* socialism: socialismul este azi, dacă nu totalitatea barbariei, în orice caz o formă, o variantă de barbarie."

Patima lui Bernard-Henri Lévy urcă mult mai departe în timp. Urcă revendicativ şi mînios. Pentru el, criza lumii moderne coincide cu criza sacrului, crepusculul omului derivînd — inevitabil — din crepusculul zeilor. În acest vid lăsat de zei se instalează marxismul, adevărat opium pentru popoarele secolului nostru. În societatea totalitară, puterea nu mai are de ce să asculte de voinţa unui Dumnezeu limitîndu-i prerogativele şi excesele, ea poate să se dezvolte nestînjenită: e putere în stare pură. Societatea totalitară, în *La Barbarie à visage humain*, decurge în mod logic din secolul Luminilor şi din ideea de progres şi instalează pe tronul de unde a dispărut Prinţul — ce se socotea doar unsul lui Dumnezeu — pe Stăpînul absolut, devenit şi mai barbar sub travestiul socialismului.

În faţa barbariei născute şi provocate de mitologiile optimiste, Bernard-Henri Lévy propune un pesimism pe cît de disperat, pe atît de activ. Intelectualul antibarbar va fi metafizician, va fi artist, va fi, în sfîrşit, moralist, în sensul clasic, de la Kant la Camus sau Merleau-Ponty.

Bernard-Henri Lévy nu e numai un antiideolog frenetic, ci un scriitor gîndind cu stil şi uneori prin stil. Ajunge să citărn din *Barbaria cu chip uman*. Mai întîi, autoportretul autorului:

„Sunt fiul natural al unui cuplu diabolic, fascismul şi stalinismul. Sunt contemporanul unui straniu crepuscul în care doar norii se năruie în zumzetul armelor şi gemetele schingiuiţilor. Nu cunosc în secolul al XX-lea vreo altă Revoluţie decît aceea a ciumei negre şi a fascismului roşu. Hitler n-a murit la Berlin, el a cîştigat războiul, învingîndu-şi învingătorii în noaptea de piatră în care a aruncat Europa. Stalin n-a murit la Moscova, şi nici la Congresul al XX-lea, el se află aici, printre noi, pasager clandestin al istoriei continuînd s-o obsedeze şi s-o supună demenţei sale. [...] Niciodată voinţa de moarte nu s-a dezlănţuit atît de crud, atît de cinic. Pentru prima oară, zeii ne-au părăsit, obosiţi fără îndoială de a rătăci pe cîmpia calcinată unde ne-am ales locuinţă. [...] Dacă aş fi poet, aş cînta oroarea de a trăi şi noile Arhipelaguri ale zilei de mîine [...] Dacă aş fi pictor, mai curînd Courbet decît David, aş picta cerul de culoarea prafului apăsînd peste Santiago, Luanda sau Kolyma. Dar cum sunt filozof [...], mă voi mulţumi să spun cu vorbele limbii mele osuarele, cadavrele, lagărele şi cortegiile morţii văzute sau rememorate. Şi să explic noul totalitarism al acestor Prinţi surîzători, făgăduindu-ne fericirea."

Cine ne făgăduieşte fericirea? Lévy răspunde fără şovăire: socialismul.

„De ce atacăm socialismul? Deoarece — ca toate optimismele — minte cînd promite şi terorizează cînd ajunge la putere. [...] Socialismul nu este numai o versiune printre altele a optimismului, ci caricatura lui cea mai gravă, mai grosolană, suma imposturilor, o enciclopedie de minciuni."

În faţa acestei „enciclopedii de minciuni", autorul venit de la stînga propune stîngii un paricid:

„Trebuie să se sfîrşească o dată cu optimismul şi cu «raţiunea» lui hilară; trebuie să ne adăpostim sub scutul pesimismului şi al disperării. Lumea e un dezastru culminînd cu omul: politica este un simulacru şi Binele suveran este inaccesibil. Fericirea nu va fi deci o «idee nouă» în Europa. Revoluţia nu este şi nu va fi la ordinea zilei atîta vreme cît Istoria va fi Istorie, atîta vreme cît Realul va fi real. Omul, chiar revoltat, nu e decît un Dumnezeu demis şi o specie ratată. Iată de ce va trebui să

consumăm paricidul şi să facem ultimul pas, acela ce ne desparte de sacrilegiul suprem, să mergem pînă la capătul parcursului inaugurat acum 30 de ani prin criticarea stalinismului, continuat în 1968 prin renunţarea la leninism şi provizoriu încheiat în vremea din urmă prin ruptura cu marxismul. Altfel spus, va trebui să criticăm termenul însuşi de socialism."

Iată, cu propriii săi termeni „cuvîntul de ordine" pe care Bernard-Henri Lévy îl lansează „generaţiei sale petrificate". Şi avem toate motivele de a crede că injoncţiunea este auzită nu numai de generaţia sa. De mult n-am mai avut impresia că Parisul intelectual intră într-o atare zonă a turbulenţei şi febrei. Şi niciodată ca azi, a demistificării.

## 1 iulie 1977

La 21 iunie, în chiar clipa cînd Giscard d'Estaing primea la castelul de la Rambouillet pe Brejnev, mai multe personalităţi de prim-plan ale stîngii intelectuale franceze organizau la Teatrul Récamier o „contrarecepţie" invitîndu-i pe disidenţii Răsăritului.

Filozoful Michel Foucault, profesor la Collège de France, prezent acum ori de cîte ori este vorba să fie înfierate regimurile retrograde ale Răsăritului (l-am regăsit şi la manifestaţia de stradă împotriva lui Brejnev, şi la un miting la Mutualité), a fost principalul animator al serii de la Récamier, alături de Roland Barthes, Antoine Bourseiller, Pierre Daix, André Glucksmann, Jean-Paul Sartre, Léon Schwartz, Roger Stéphane etc. Printre invitaţii de onoare la Teatrul Récamier: Eugen Ionescu, care a avut dreptate înaintea tuturor (stînga acum dezmeticită ar trebui să-l recunoască şi să-l proclame ca pe un premergător).

Se aflau la recepţie mai toţi disidenţii sovietici: Andrei Amalrik, Vladimir Maximov, Andrei Siniavski, Leonid Plioutch, Andrei Bukovski, Mikhail Stern, Alexandru Gallitch, Natalia Gorbanevskaia.

Numeroase personalităţi franceze au ţinut să ne încredinţeze, prin „Europa Liberă", mesaje pentru Paul Goma. Astfel, Dimitrie Stolypine, secretarul general al

Pen-Clubului francez ce l-a cooptat pe Paul Goma ca membru asociat, a anunţat că Pen-Clubul l-a invitat pe scriitorul român la Paris. Dimitrie Stolypine a declarat mai ales:

„În cursul acestei întîlniri cînd ne manifestăm solidaritatea cu toţi intelectualii care luptă pentru drepturile omului şi pentru libertatea de expresie, vreau să amintesc un lucru: Comitetul Executiv al Pen-Clubului l-a primit pe Paul Goma printre membrii săi şi speră de asemenea să-l primească la Paris, unde l-a invitat să-i întîlnească pe colegii săi din centrul francez şi pe numeroşi alţi intelectuali bucuroşi să-l cunoască."

Claude Gallimard, privind în jurul său la toţi autorii răsăriteni publicaţi în editura sa, a exclamat:

„Sunt fericit de a-i vedea aici. Sunt cu toţii scriitori de mare calitate şi meritînd din plin să fie publicaţi în Franţa. Din nefericire, ei nu apar totdeauna şi în ţările lor de origine, cum este cazul cu Paul Goma. Cum nu mai este arestat, sper că va putea din nou să se apuce de scris şi că-l vom revedea aici, la Paris, ca acum cîţiva ani. Noi vom publica şi alte cărţi ale lui, a căror traducere a fost terminată de curînd."

Roland Barthes, profesor la Collège de France:

„Mă simt cu atît mai bine astă-seară, cu cît intelectualii care au putut să scape din Răsărit se află azi alături de colegii lor francezi: există între ei toţi o unitate ce ilustrează funcţia profundă a intelectualului, constînd în a mărturisi şi a se lupta, oricare ar fi condiţiile, pentru libertatea de gîndire. Doresc foarte mult ca alţi intelectuali din ţările răsăritene să poată veni aici, lîngă noi, şi mă gîndesc îndeosebi la Paul Goma. România este o ţară pe care am cunoscut-o şi am iubit-o mult."

Claude Mauriac va afirma printre altele:

„Recepţia de astă-seară mi se pare o dată istorică, deoarece reuneşte pe intelectualii francezi cu cei din Răsăritul Europei. Noi am avut foarte multă vreme impresia că tot ce am putea face aici n-ar sluji la nimic şi nici n-am acţionat, nu fiindcă ne dezinteresam, ci doar în măsura în care simţeam o mare disproporţie între ceea ce am putea spune noi, la adăpost, şi repercusiunile acolo. Acum însă cred că lucrurile s-au schimbat: fenomenul

este important şi ireversibil. Ceea ce se petrece azi în Răsărit este auzit în Apus. Vom vedea rezultatele, ce se va întîmpla şi cînd. În aşteptare, o seară ca aceasta este foarte emoţionantă. Şi îmi îndrept gîndul, evident, spre Paul Goma."

**8 iulie 1977**

Îmi pare rău că de ani de zile, Virgil Ierunca şi cu mine îl înhibăm, fără să ştim, pe Titus Popovici, aşa cum a mărturisit-o în intervenţia sa la recenta plenară a Comitetului Central, reluată în *Scînteia* (30 iunie 1977). Pentru ca să nu-l acuzăm cumva de dogmatism, sau de îngustime de vederi, Titus Popovici nu a îndrăznit să-şi dezvăluie, cum ar fi avut poftă, concepţia comunistă despre lume. Nu numai el, dar toţi scriitorii români ar şovăi să-şi arate pe faţă convingerile comuniste din pricina noastră. Dar iată că la plenară Titus Popovici face dovadă de ceea ce poate atunci cînd nu mai e „timorat". (Toate expresiile sunt luate din spovedania lui în faţa Comitetului Central.) Şi Titus Popovici poate mult. Nu o ştiusem pînă acum, deoarece, în afară de privilegiile excesive conferite de scenariile sale de filme, în afara ilustrării neconvinse şi în orice caz neconvingătoare a tezelor de partid, ni se părea că Titus Popovici îşi făcea mai mult rău sieşi decît altora, irosindu-şi iremediabil talentul, atît cît se arătase în unicul roman de tinereţe. Ne întrebasem chiar dacă Titus Popovici nu se lansează în genuri mai perisabile şi neangajînd decît parţial pe un scriitor (cum ar fi scenariul de film), şi pentru altceva decît imensele avantaje materiale; dintr-un motiv mai profund şi poate mai onorabil: din conştiinţa lucidă că romanul pe care l-ar scrie după cuvintele de ordine ale partidului l-ar alunga mai definitiv din literatură decît propria-i absenţă voluntară. Ne înşelasem: Titus Popovici recunoaşte azi că numai lenea l-a împiedicat să dea României acel mare roman al colectivizării, ilustrînd cum se cuvine „această temă uriaşă". În curînd însă literatura română va avea în sfîrşit romanul „ilustrativ" şi altele de acelaşi calibru, îşi încheie Titus Popovici peroraţia cu remuşcări.

Înainte însă de autocritică, ce ne interesează mai puţin (cred că destinul scriitoricesc al lui Titus Popovici nu împiedică pe nimeni să doarmă în România), autorul se avîntă într-un atac virulent împotriva celor cîteva drepturi şi minime libertăţi ale scriitorimii române. Atacul este într-o concordanţă prea perfectă cu noua politică a puterii, pentru ca el să reprezinte doar iniţiativa lui Titus Popovici. Prin gura lui se răzbună toţi tenorii mari şi mici de partid, care s-au văzut eliminaţi de scriitori, la ultima lor conferinţă, din toate organismele lor de conducere. Prin el, poate că partidul el însuşi plăteşte, cu dobîndă, scriitorilor îngăduinţa acordată, din motive „conjuncturale", de a vorbi mai liber la conferinţă. Deoarece motivele „conjuncturale" denunţate şi înfierate de Titus Popovici cu privire la publicarea romanului lui Nicolae Breban *Bunavestire* nu au fost numai ale lui Cornel Burtică, ce-şi face la plenară o autocritică discretă, ci ale întregii conduceri de partid. S-ar putea presupune că pentru a împiedica o proliferare a cazului Goma, şi a-i convinge pe scriitori că drepturile omului n-au o mare însemnătate din moment ce drepturile scriitorului sunt oarecum asigurate, partidul a căzut la un fel de înţelegere tacită cu ei (nu ştim de ce, dar suntem aproape siguri că nici un cuvînt nu a fost rostit pe faţă) de genul: voi să nu faceţi ca Ion Negoiţescu (de altminteri aţi văzut ce-a păţit), să nu protestaţi nici cînd îl arestăm pe Paul Goma, nici cînd îl excludem în pofida statutelor şi în şedinţă închisă şi secretă din Uniune, şi atunci noi, în schimb, vă lăsăm să vă faceţi puţin de cap la conferinţă, chit că veţi ataca patriotismul de paradă şi de almanah tip „Cîntarea României", şi chiar, pe ocolite, cenzura.

Ceea ce s-a şi întîmplat. Probabil că unele discursuri au trecut însă de limitele previzibile (nu din ziare ne putem da seama de ele). În orice caz, surpriza cea mare pentru partid a fost eliminarea totală prin vot secret a mai tuturor purtătorilor de cuvînt ai partidului: Adrian Păunescu, Eugen Barbu, Ion Dodu Bălan, Mihai Beniuc, Nicolae Dragoş etc. etc. Mai mult, Virgil Teodorescu, pentru care şeful statului se deplasase în persoană la Uniune spre a-l impune preşedinte, a fost scos de scriitori din toate funcţiile de conducere. Plata şi răsplata nu

puteau să întîrzie, dar au venit mai repede decît ne aşteptam. Cornel Burtică anunţă la plenară revizuirea pensiilor şi altor probleme materiale (vezi Fondul Literar, vezi o nouă lege a drepturilor de autor cu care sunt periodic ameninţaţi scriitorii ca să stea cuminţi), iar Titus Popovici începe inchiziţia. Cu un caz precis, dar ale cărui implicaţii depăşesc cu mult ţinta: romanul lui Nicolae Breban, salvat de Cornel Burtică de toate cenzurile ce-l blocau. La Titus Popovici invidia transpare limpede. Care ar fi fost soluţia, după el? Să nu apară romanul? Doamne fereşte! Să apară, dar după ce va fi fost curăţat, prelucrat în colectiv de scriitorii membri ai Comitetului Central, care, se ştie prea bine, doar pentru calităţile lor literare au fost aleşi în acest organism de parcă ar fi o asociaţie de cultură şi artă. De fapt, în Comitetul Central, în afara lui Dumitru Radu Popescu, nu se află nici un scriitor al cărui talent să-l autorizeze să dea sfaturi literare. Şi apoi, un roman nu se „lucrează" în colectiv. E drept că a trecut atîta vreme de cînd Titus Popovici n-a mai scris literatură, şi probabil că a uitat acest lucru elementar. De fapt, n-a uitat nimic. Ştie doar de unde bate vîntul (probă, cenzura multiformă, colectivă, omniprezentă pe care o recomandă şi instaurează actuala plenară). Deci, romanul, prelucrat *în colectiv* la nivel de Comitet Central, ar fi fost dezbărat de toată „zgura" lui: filozofia lui Nietzsche, în plus prost asimilată (dacă ar fi fost bine asimilată, şi-ar fi dat seama „filozofii" din Comitetul Central!), trivialul, urîtul, josnicul, erotismul ieftin, obscenitatea. Astfel readusă la normă, optimistă, marxistă, umanist-socialistă, pudică şi în plus „bine scrisă" (deoarece Nicolae Breban nu cunoaşte limba română şi are nevoie de profesori), *Bunavestire* ar fi putut apărea şi în capitală, dar nu s-ar mai fi cumpărat şi Nicolae Manolescu n-ar mai fi avut ocazia să scrie o recenzie entuziastă. Atacurile lui Titus Popovici şi într-acolo sunt îndreptate: contra criticii ce cultivă criteriile estetice în general, şi contra lui Nicolae Manolescu îndeosebi. Slujindu-se pînă şi de denunţ. Nu i s-a interzis lui Nicolae Manolescu — mai precis s-a retras de pe piaţă — acum cîţiva ani, o antologie în care inclusese un poet legionar ca Radu Gyr? I s-a interzis. Nu e deci o probă că se petrece cu acest critic un lucru nu

prea curat? Titus Popovici uită tactic că Radu Gyr era pus de partidul comunist să scrie în gazeta adresată românilor din străinătate — pe vremea aceea *Glasul Patriei* — şi deci calitatea sa de fost legionar nu stingherea pe nimeni: nu numai pe Nicolae Manolescu, dar nici puterea. Titus Popovici nu uită de fapt; atacă doar cu armele cele mai adecvate. Nu doar pe Nicolae Manolescu, dar şi critica românească în general, ce n-a avut încă prilejul să-l decreteze un geniu. Nu numai pe critici,dar şi *România literară*, una din rarele publicaţii literare încă lizibile.

Un singur lucru nu înţelegem. De ce Titus Popovici îşi mai oferă luxul de a înfiera „denaturarea stalinistă" în cultură, cînd argumentele, tonul, criticile şi insinuările sale, totul în intervenţia de la plenară, aparţin de drept şi de fapt acestei perioade? De abia acum pricepem că dacă n-ar fi fost, cum singur recunoaşte, leneş şi timorat, Titus Popovici ar fi dispus de o reală vocaţie pentru inchiziţia de tip stalinist. După cum o dovedeşte participarea sa la noua linie culturală iniţiată de plenară, nu e niciodată prea tîrziu. De altminteri faptul c-a fost aprobat la plenară de Ceauşescu în persoană mătură orice dubiu.

*

Cazul romanului lui Nicolae Breban, *Bunavestire*, în centrul atacurilor, este simptomatic pentru felul în care partidul a sperat şi speră să fie asigurată cenzura în România acum, cînd, de bine ce a dispărut, se vede introdusă la toate nivelurile şi considerabil agravată.

„Scandalul" *Buneivestiri* n-a izbucnit în clipa publicării romanului, ci doar atunci cînd a apărut prima cronică favorabilă semnată de N. Manolescu. Partidul şi-a îngăduit luxul publicării sperînd că va dispune de o cenzură ulterioară în stare să suplinească absenţa celei preliminare: conta, cu alte cuvinte, pe cronicari, pentru ca, simţind de unde bate vîntul, ei să se năpustească asupra *Buneivestiri*, cu o unanimitate prea supusă. De aceea numai din momentul cînd Nicolae Manolescu a înfrînt acest consemn tacit s-a dezlănţuit furia Comitetului Central prin gura lui Titus Popovici. De atunci, nu mai pot apărea despre *Bunavestire* decît cronici negative. Şi vom căuta, probabil, multă vreme, în zadar, un singur rînd favorabil

cărţii în presa din România. Care este redactorul-şef în stare să-şi ia o astfel de răspundere, acum cînd George Ivaşcu a fost obligat să-şi facă autocritica?

*Buna vestire* nu este un roman necriticabil. Unanimitatea în elogiu, ca şi aceea în atac, pare totdeauna suspectă. Dacă discuţia — sau chiar polemica — s-ar fi menţinut la tonul cronicilor unor Nicolae Manolescu şi Mircea Iorgulescu, oricît de tranşante ar fi, prima în elogiu, a doua în dezapreciere, ar fi însemnat că dezbaterea de idei e plină de vitalitate în România şi de pe urma ei ar fi avut de profitat pînă şi autorul. La amîndoi aceşti critici, ne aflăm pe singurul teren cu putinţă pentru a discuta despre o operă literară: pe terenul estetic,şi nici o clipă apologia sau rechizitoriul nu depăşesc limitele acestui „tribunal", singurul competent cînd este vorba de artă.

Altfel, cu totul altfel, stau lucrurile în cronicile unor Mihai Ungheanu şi Dumitru Micu. Aici, procesul este politic. Primul ne vorbeşte de „naufragiul ideologic" şi de „ideile de dreapta", al doilea de „concepţia nihilistă" a lui Nicolae Breban, amîndoi de proasta asimilare de către autor a filozofiei lui Nietzsche. Dacă Nicolae Breban nu va fi înţeles cum trebuie pe Nietzsche, ce să spunem despre Dumitru Micu care îl lichidează pe filozoful german definitiv şi superior, într-o singură frază pe cît de scurtă pe atît de absurdă: „dar a împărţi oamenii în «stăpîni» şi «slugi», considerînd că aceasta este condiţia lor ontologică, *aşa cum a făcut-o Nietzsche*, e curată paranoia." Exact ceea ce înţelegea pe vremuri din Nietzsche un nazist, toată gîndirea occidentală ocupîndu-se, de atunci încoace, să dezbare pe filozoful german de asemenea desfigurări simpliste.

Se poate lesne susţine că falsul Mesia din cartea lui Breban, acel locotenent Farca, ce incendiază, după moartea sa, creierele rătăcite ale unei provincii subdezvoltate mintal, nu merge nici el mai departe în înţelegerea gîndirii nietzscheene — şi într-adevăr, rarele texte citate din el sunt de o consternantă sărăcie de idei, de o imaturitate autodidactă, de un nivel lamentabil. Cum să pretinzi însă că autorul romanului împărtăşeşte aceste teorii, acest delir subintelectual? Nu numai fiindcă un romancier nu se confundă cu personajele sale — ceea ce

ar fi de ajuns —, dar şi pentru că Nicolae Breban şi-a luat nişte precauţii suplimentare. Nu mă gîndesc la „postfaţa" ce mi s-a părut, dacă nu „conjuncturală", în orice caz inutilă — o carte există în afara acestui gen de justificări şi explicaţii; rare sunt însă romanele în care un autor şi-a dezvăluit mai insistent — uneori pînă la şarjă — distanţa faţă de personajele sale, intervenind direct spre a le lua în derîdere, cu efecte nu totdeauna reuşite pe plan pur estetic. Satira este constantă, neaducînd neapărat o notă de ruptură şi de modernitate, cum susţine Nicolae Manolescu, menţinînd însă continuu distanţa dintre autor şi „antieroii" săi.

Or, ce pretind detractorii *Buneivestiri*? Că într-adevăr şarja şi derîderea ar exista în prima parte a cărţii, dar ar fi absente în a doua, cînd Nicolae Breban s-ar identifica neapărat cu personajul său principal, merceologul Grobei devenit falsul profet al lui Farca, falsul Mesia. Că epilogul cărţii ar dovedi clar acest lucru, constituind apologia lui Grobei-Ioan Botezătorul, o apologie fără umbre, fără rezerve. Să revenim la texte — metoda cea mai simplă şi cea mai puţin întrebuinţată în România ori de cîte ori se organizează campanii de calomnie. Deschidem deci *Bunavestire* la pagina 582. Grobei care, scrie negru pe alb Mihai Ungheanu: „e privit ca un sfînt, proiectat într-o lumină magnifică" de Nicolae Breban, se vede definit de acelaşi Nicolae Breban ca: „Un Ioan care descoperise un Iisus-Politic, mort." Şi mai departe, autorul ne vorbeşte de „încăpăţînarea sa *neroadă* şi totală", de viaţa lui „oarbă şi fanatică". Acestea să fie oare epitetele prin care faci apologia unui personaj, te identifici cu el, îl proiectezi într-o lumină magnifică?

Fireşte că satira nu e singurul portativ al lui Nicolae Breban. Fireşte că scriitorul care şi-a surprins totdeauna personajele în subsolul obscur al tropismelor nedesluşite, reuşind să închidă în cuvinte nedefinita viermuială a inconştientului, şi în fiecare om desluşind, ca într-o radiografie terifiantă, animalul bolnav ce pîndeşte, nu-şi poate trata nici personajele din *Bunavestire* ca pe nişte marionete. Şi aici stă ambiguitatea fundamentală revelată, pe bună dreptate, de Nicolae Manolescu: Breban e părtaş şi în acelaşi timp judecător. Grotescul nu e desprins de

ființă, dar nu epuizează întreaga ființă. E adevărat la nivelul creatorului de personaje vii, și nu în sensul primar că le-ar împărtăși concepția despre viață sau ideile lor — cîte și cum sunt.

Avem și noi față de *Bunavestire* cîteva rezerve. Nu credem de pildă că marea problemă a secolului al XX-lea a fost sau este spiritul „mic-burghez". Gulagul nu este mic-burghez, nici Stalin, nici Hitler n-au fost mic-burghezi, și obîrșia totalitarismelor ce au năpădit epoca și au desfigurat-o trebuie căutată în cu totul alt gen de demonism. Adevărata provincie a Răului absolut este absentă din *Bunavestire*. Iar dacă grobeiana cronică provincială din prima parte e convingătoare, nu același lucru se poate spune atunci cînd demonul ideilor — prețios primare — pune stăpînire — în a doua parte — pe personajele al căror delir mediocru nu mai pare ținut în frîu de autor, în ciuda intervențiilor sale sarcastice. Nereușita — cîtă e — aparține însă esteticului, și nu o cronică literară ne-am propus să scriem despre *Bunavestire*. Ci numai o cronică a cronicarilor grăbindu-se, la semnal, să doboare o carte și un scriitor, prin procese de intenție și de partid.

**15 iulie 1977**

Nu te lovești prea des de cuvîntul „cenzură" în presa din România. Cenzura este înconjurată de o discreție cu atît mai mare, cu cît planează mai insistent asupra a toate. Iată însă că la recenta plenară a Comitetului Central, cuvîntul „cenzură" a fost rostit sus și tare de Ceaușescu (*Scînteia*, 30 iunie 1977). E drept, pentru a ni se anunța dispariția ei ca instituție. Dacă cineva a fi auzit numai această frază a discursului, ar fi putut crede că o perioadă cu adevărat revoluționară se deschide în istoria literară a României socialiste. Dar un discurs nu e numai o frază, și dispariția cenzurii n-a fost proclamată decît pentru a se decreta *omniprezența ei*. În loc de niște organisme — care măcar se puteau număra — însărcinate pînă acum cu această funcție dezonorantă pentru orice societate civilizată, cenzura se instalează peste tot, începînd cu autocenzura scriitorului și artistului și continuînd cu toate

colectivele în toate uniunile de creaţie, teatrele, studiourile de film, orchestrele etc. etc. Principiul, ni se spune şi în discursul amintit şi în Hotărîrea finală, este ca „cenzura de tip administrativ, birocratic, *dinafară*, să fie înlocuită cu controlul de partid, *dinăuntru*". Mărturisim că nu înţelegem prea bine această distincţie: cenzura „dinafară" nu era tot a partidului, nu era îndeplinită tot de „activiştii de partid", nu trebuia să fie animată de acelaşi elan „revoluţionar"? Iar acum, cînd orice lucrare e obligatoriu trimisă „organelor colective" chemate să-i aprecieze conţinutul, nu este tot *dinafară*?

De fapt, e o cenzură considerabil agravată. Manuscrisul unui scriitor va trebui mai întîi controlat şi, la nevoie, dacă autocenzura n-a funcţionat din plin, prelucrat de Consiliul Uniunii Scriitorilor, apoi trimis editorului, a cărui răspundere devine atît de mare, încît la limită activitatea editurii poate fi paralizată. Editorul, la rîndul lui, poate trimite înapoi lucrarea Uniunii Scriitorilor sau Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, ce o aprobă sau dezaprobă. Şi dacă o dezaprobă, din nou la editură iar editura la Uniune şi aşa mai departe în cercul vicios al nonsensului. Ce carte de oarecare valoare va rezista acestui du-te-vino cu cenzorii improvizaţi şi înfricoşaţi de asemenea răspunderi? Cum să compari — aşa cum a fost comparată — o cenzură colectivă cu un cenaclu literar (cu „Junimea"!) şi să îndemni pe scriitorii români să suporte cu surîsul pe buze ceea ce se pretinde c-ar fi suportat pînă şi Eminescu? Într-un cenaclu, în orice caz în cenaclurile dinainte de instalarea comuniştilor, se discutau calităţile estetice ale unei opere, iar nu conţinutul ei de idei, cu atît mai puţin de idei politice. Şi discuţia nu era urmată de o sancţiune de nepublicare. Discuţia era literară, iar nu de poliţie literară. Pe cînd acum, ni se spune limpede: nu va exista decît un singur stil de cenzură constînd în eliminarea *a tot ce nu corespunde concepţiei comuniste despre lume*. În rest, libertate totală. Adică: libertatea de a fi cu puterea. Pe aceasta din urmă nici o tiranie n-a desfiinţat-o niciodată. Numai că nici o tiranie nu şi-a oferit ipocrizia de a o numi libertate, aşa cum o fac regimurile comuniste.

Cum urmează să se traducă în fapt această „dispariţie a cenzurii", înlocuită prin „controlul revoluţionar", prin „controlul de partid" (dar pînă acum cine controla, nu tot partidul?) o spune Hotărîrea finală a plenarei:

„În vederea îmbunătăţirii conducerii colective, în redacţiile ziarelor şi revistelor, la Radioteleviziune, în edituri, instituţii de spectacole, la casele de filme şi studiourile cinematografice se vor crea *consilii de conducere*, din care vor face parte, după caz, reprezentanţi ai organelor centrale şi locale de partid, ai Uniunii Generale a Sindicatelor din România, Uniunii Tineretului Comunist sau altor organizaţii de masă şi obşteşti, precum şi lucrători din instituţiile respective, oameni ai muncii din întreprinderi."

După cum se poate constata, numai şi numai iniţiaţi în domeniul estetic, un adevărat cenaclu „Junimea"' cu competenţe artistice excepţionale. Să fim serioşi. „Junimea" şi Eminescu erau simple figuri de stil. Se declară limpede că aceste „consilii": „vor purta întreaga răspundere pentru conţinutul politic, ideologic şi calitatea materialelor publicate, militînd permanent pentru traducerea în viaţă a politicii partidului..." etc. etc.

Vor mai avea o sarcină consiliile şi comisiile: să valorifice pe scară tot mai largă lucrările distinse în cadrul Festivalului „Cîntarea României". Iată un amănunt ce clarifică totul: de la „Tezele din iulie" încoace, partidul urmăreşte, cu tenacitate, chiar dacă e nevoit, tactic, să dea din cînd în cînd înapoi, acelaşi scop: înlocuirea profesionalismului prin amatorism, a competenţei prin militantism. Acesta e scopul ultim. Deocamdată ne aflăm — cum se spune la Bucureşti — „pe parcurs", şi constatăm un pas în plus făcut pe calea anihilării valorilor.

Şi ca o derîdere supremă, adoptarea acestor măsuri ne este prezentată în Hotărîrea finală ca o expresie a „*largilor libertăţi*", a „garantării în fapt de către statul nostru a *libertăţii* de opinie şi exprimare prin intermediul organelor de presă". Adică libertatea de a fi controlat, libertatea de a fi megafonul stăpînirii, libertatea de a avea o singură opinie, tot a stăpînirii, libertatea de a rosti un singur discurs — al stăpînirii —, libertatea de a te supune, libertatea de a nu fi liber, libertatea de a declara că albul este negru, libertatea de a-ţi numi nelibertatea libertate.

**23 iulie 1977**

Inaugurarea la centrul Beaubourg a atelierului lui Brâncuşi s-a vrut o răscumpărare. În 1956, cu un an înainte de moarte, Constantin Brâncuşi lăsase statului francez operele cu condiţia ca atelierul din Impasse Ronsin să fie în întregime reconstituit într-un muzeu francez. Dacă ne amintim că în acest atelier, totul, dar absolut totul, era făcut de Brâncuşi cu mîna sa, că pentru a-şi arăta vizitatorilor operele el recurgea nu la o subtilă regie, cum s-a spus, ci la un adevărat ritual, că acest vrăjitor al materiei o reducea şi readucea la esenţa sa de-a lungul unor răbdătoare repetiţii ce semănau a iniţiere, că nu trata nici un obiect cu indiferenţă utilitară, făcîndu-şi-l dimpotrivă complice în dialogul cu nevăzutul, că-şi făurea singur sculele, ne dăm mai bine seama de ce reconstituirea atelierului nu însemna pentru el un capriciu de artist ce vrea să i se perpetueze cadrul, ci necesitatea de a şti că astfel sculpturile sale vor continua undeva pe acest pămînt să aibă rădăcini.

Dar cum să refaci rădăcinile din Impasse Ronsin unde, în plin Paris, dăinuia un colţ de ţară? „Transplantarea" atelierului la Muzeul de Artă Modernă a fost un eşec şi pentru că neexistînd spaţiul necesar (lipseau 70 de metri pătraţi şi peste doi metri înălţime) sculpturile lui Brâncuşi păreau a se ofili, strînse unele în altele şi turtite de plafonul prea jos. În plus, reconstituirea fusese făcută în grabă şi după fotografii. Din lumea întreagă, vizitatorii veneau aici pentru a vedea un atelier ce nu semăna cu al lui Brâncuşi.

Spre a se face dreptate artistului, s-a hotărît mutarea atelierului la Centrul Beaubourg. Nu în clădirea supramodernă a centrului, unde s-ar fi pus aceleaşi probleme, şi a cărui structură funcţională s-ar fi potrivit şi mai rău cu atelierul. În afară, pe esplanada centrului, legat de Beaubourg printr-un culoar. Au fost chemaţi să vegheze la reconstituire legatarii universali ai lui Brâncuşi, pictorii Natalia Dumitrescu şi Alexandru Istrati.

Aşa încît dorinţa lui Brâncuşi s-a văzut în sfîrşit respectată: atelierul a reînviat la Centrul Beaubourg. În ce priveşte interiorul unde lumina, pătrunzînd de peste tot, îi

scaldă din nou sculpturile ca altădată. Soba făcută cu mîinile lui, dalta, nicovala, barda cu care lucra lemnul, fierăstrăul şi forja, zecile de scule se învecinează nu numai cu eboşele şi sculpturile, dar şi cu ghitara lui Brâncuşi, cu ochelarii lui, cu o rădăcină de copac din Fréjus (el o numea crocodilul), cu preistoricul său aparat de fotografiat, totul e la locul său, aşteptîndu-l parcă pe sculptor să-şi şlefuiască arhetipurile pînă la limita unde materia devine imaterială. Şi să pună puţină dezordine în cumineţenia lucrurilor rămase fără stăpîn, încremenite în această absenţă.

Exteriorul atelierului e însă atît de neutru, de dizgraţios, de oarecare, încît îţi vine a crede că pe esplanada de la Beaubourg a mai rămas o baracă de pe şantierul de ieri pe care constructorii au uitat s-o demoleze. Răscumpărată ori iarăşi trădată memoria lui Brâncuşi?

**29 iulie 1977**

Prin anii '30, Mircea Eliade deplîngînd faptul că în romanul românesc, cu excepţia lui Camil Petrescu în *Patul lui Procust*, personajele erau lipsite de o conştiinţă teoretică a lumii sau a destinului lor, scria:

„O carte cu personaje care justifică demnitatea omenească este în acelaşi timp o carte care înalţă demnitatea literaturii unde ea a fost scrisă."

Peste timp, afirmaţia lui Mircea Eliade din *Fragmentarium* ni se pare că se aplică romanului recent al lui Augustin Buzura, *Orgolii*.

Ce altceva este acest roman al lui Buzura, dacă nu o temeinică pledoarie pentru verticalitatea conştiinţei intelectuale ameninţate din toate părţile de agresivitatea spiritului primar? Problematica etică nu se iveşte pentru prima oară în romanele lui Buzura. Şi *Absenţii*, şi *Feţele tăcerii* se nutreau din aceleaşi drame de destin — destin individual, destin istoric. În *Orgolii* însă ea devine atît de exigentă încît, pînă la un punct, devorează personajele care pierd din pitoresc ceea ce cîştigă în substanţă ideatică. Departe de a fi sărăcit — cum s-a spus în unele cronici —, romanul dobîndeşte astfel o nouă dimensiune.

Deoarece literatura română e plină de personaje concrete, viabile, trăindu-şi complicaţiile existenţiale la nivelul simplei psihologii. Cum scria tot Mircea Eliade în acelaşi articol, personajele în romanul românesc se sinucideau mai ales din dragoste sau din plictiseală, nu din drame metafizice. Şi adăuga: „Personajele româneşti sunt încă departe de a participa la marea bătălie contemporană care se dă în jurul libertăţii, al destinului omului, al morţii şi al ratării."

Or, personajul central din *Orgolii*, chirurgul şi savantul Ion Cristian, îşi joacă întreaga existenţă exact pe aceste coordonate: libertatea, destinul omului, ratarea şi moartea. „Moartea psihică" îl înfioară mai mult, infinit mai mult, decît cea biologică, fiind cu toţii înconjuraţi, într-un secol expert în dezumanizări, de atîtea forme larvare, de atîtea decese în planul conştiinţei, al gîndirii, al demnităţii. Din acest unghi trebuie privită şi opoziţia în alb şi negru a personajelor, reproşată uneori autorului ca o simplificare. Pe nedrept. Nu e o stîngăcie, o incapacitate de a nuanţa (Buzura ne-a arătat în *Feţele tăcerii* că poate desena personaje complexe). Şi mai puţin încă ne putem gîndi la personaje pozitive şi negative, produse ale unei convenţii antiestetice. Antagonismul, de data aceasta, se petrece între stări: starea de conştiinţă sau de veghe şi cealaltă: starea larvară de după moartea psihică.

Mircea Iorgulescu a surprins cel mai exact originalitatea romanului. În cronica sa din *România literară*, el insistă într-adevăr asupra personajului anonim din carte, ale cărui rapoarte de poliţie şi denunţ, scrise într-o acumulare agramată de clişee, constituie mai mult decît un contrapunct — unii au spus chiar umoristic. Nici urmă de umor însă la Buzura cînd cedează cuvîntul acestui anonim, în ciuda ridicolului constant al limbajului, nici o comparaţie posibilă cu personajele lui Caragiale. Pentru ca rîsul să fie stîrnit trebuie să te simţi la adăpost de o agresiune directă, or, aici, agresiunea e permanentă. Aşa cum scrie Mircea Iorgulescu, personajul laborantului (în derîdere, ceilalţi îl numesc „Canaris", dar nu are nici nume, nici identitate ) e „mai mult decît un individ, e o stare". Starea de delaţiune, dînd rezultatele ştiute în regimurile comuniste, îngheaţă rîsul pe buze. Ofensiva spiritului primar, departe de a constitui un fenomen al

trecutului, este în plină dersfăşurare, cîştigînd în România poziţii strategice din ce în ce mai importante. O dată cu ea şi „starea" de delaţiune.

**23 septembrie 1977**

A existat vreodată o moarte acceptată, care să nu provoace revolta, cu gîndul la tot ceea ce ar mai fi putut deveni un om de nu i-ar fi fost timpul retezat? Rareori am resimţit mai deplin această nedreptate decît atunci cînd am aflat de moartea lui Ovidiu Cotruş. Nu numai pentru că n-avea decît 51 de ani cînd s-a stins. Dar şi o bună parte din scurta-i existenţă i-a fost furată de oameni. Ovidu Cotruş, cel cu viaţa răpită de istorie, de o foarte precisă istorie.

Nimeni nu va putea s-o scrie în România şi e totuşi bine, e necesar ca în faţa acestui mormînt prematur deschis, împotriva firii deschis, cineva să vorbească: Ovidiu Cotruş n-a fost ucis de soartă, ci de oameni. Cine, în România, i-a citit biografia apărută la moarte, în *România literară*, nu poate să nu fie izbit de două date. Ovidiu Cotruş a debutat în 1945 la *Revista Cercului literar* de la Sibiu, şi n-a reapărut în presă decît în 1965. Douăzeci de ani, cei mai creatori, cînd elanul tinereţii începe să se îmbine cu găsirea de sine, iar cultura se dospeşte şi devine una cu fiinţa, ca o respiraţie secundă. Douăzeci de ani de-a lungul cărora Ovidiu Cotruş a fost nevoit să tacă. Şi dacă ar fi fost numai atît! Dar din închisorile ce l-au înghiţit încă adolescent, unde a fost bătut, înfometat, chinuit, Ovidiu Cotruş n-a ieşit decît pentru a se pregăti de moarte. Toţi medicii se mirau că mai trăieşte; în ceasomicăria fiinţei sale nici o rotiţă nu mai era la locul ei. Printre colegii lui de detenţie, mulţi îl mai văd şi azi cum era atunci, incapabil să mai stea în picioare, susţinut pe sub braţe de alţii, uşor şi transparent ca o haină rămasă fără stăpîn. Doar spiritul, viu, lucid, doar memoria fabuloasă, o memorie ce mobila celulele prin care trecea cu o întreagă bibliotecă, doar sufletul marc, generos, doar înflăcărarea paşnică ce-l caracteriza (un fel de tihnă în avînt şi de măsură în nemăsură) îl mai ţineau în viaţă, porunceau trupului betejit, ciuruit, sleit, să reziste mai departe.

De la ieşirea din închisoare şi pînă la moarte, Ovidiu Cotruş n-a mai fost decît un supravieţuitor, trăindu-şi supravieţuirea cu intensitate dar şi cu o stranie detaşare, neimplicînd nici indiferenţă, nici distanţă, doar un har al nimicniciei de parcă, o dată cu el, Ecleziastul ar fi făcut din gustul deşertăciunii un imn al creaţiei.

În *cultură*, Ovidiu Cotruş, unul dintre cei mai *cultivaţi* intelectuali din România, nu ţinea să se impună. Ceilalţi se grăbeau, fie — printre tineri — fiindcă simţeau că acele clipe de abia mijită liberalizare de prin '60 şi ceva purtau în ele însele ameninţarea sfîrşitului, fie — printre cei ieşiţi din închisori — pentru că se precipitau să recucereasscă timpul pierdut. În această forfotă, în această generalizată goană după timp şi afirmare, Ovidiu Cotruş sta la o parte. Nu însă şi izolat. Cu prietenii comunica, la fiecare întîlnire „scria", oral, cîte un volum. Se ferea însă de coala albă de parcă a o înnegri cu semne ar fi fost un nonsens. Numai hărţuit de cei ce-i cunoşteau valoarea — şi din acest punct de vedere rolul revistei *Familia* va trebui mereu subliniat — a publicat studiile şi articolele prin care s-a dezvăluit ca unul dintre cei mai profunzi critici şi eseişti ai generaţiei sale. În vreme ce cărţile altora apăreau într-o cadenţă precipitată, a sa — prima — n-a fost publicată decît în zilele agoniei şi nu ştim dacă a apucat să o aibă în mîini. Dar mîinile lui nu erau făcute să reţină, să strîngă, să pună la o parte foaie după foaie, să tezaurizeze. Ovidiu Cotruş era risipitor cu sine şi pentru că existenţa îi fusese risipită de alţii iar gustul zădărniciei îl însoţea în tot ce făcea şi, mai ales, nu făcea. La urma urmei, o dată ieşit din mormînt, Lazăr a mai vorbit?

Excepţionalul comentator al lui Maiorescu — sperăm că din articolele publicate în *Familia* se va putea alcătui cît mai repede un volum —, acela care ne-a dat asupra lui Mateiu Caragiale un studiu de o densitate unică, iar despre Eminescu, Bacovia, Ion Barbu, Blaga, Voiculescu, Claudel, Beckett, Malraux a scris pagini de neînlocuit va rămîne în literele româneşti o prezenţă de netăgăduit.

Dar cum să nu ne revoltăm gîndindu-ne la ce ar fi putut însemna Ovidiu Cotruş pentru cultura noastră, dacă închisorile şi apoi vămile comuniste nu l-ar fi ţinut prizonier? În străinătate, unde fascinase pe intelectualii

occidentali prin seriozitatea unei gîndiri ce excludea improvizaţia şi se ferea sistematic de originalitatea afişată, nu i se mai dădea drumul, în ciuda invitaţiilor ce-i soseau de pretutindeni. Era ultimul lui fel de a respira şi i se refuza. Există mai multe metode de a ucide un om şi se poate afirma fără exagerare că Ovidiu Cotruş n-a murit de moartea lui cea bună, venită la vremea ei.

Pe Ovidiu Cotruş, criticul, eseistul, oricine îl va putea regăsi în cartea despre Mateiu Caragiale şi apoi — nădăjduim — în altele alcătuite din articolele sale. Pe Ovidiu Cotruş omul, nimeni nu-l va mai putea întîlni. Şi e mare păcat, fiindcă cine nu l-a cunoscut pe Ovidiu Cotruş nu ştie ce poate fi cu adevărat un om.

**1 octombrie 1977**

„Scriitorul român Paul Goma, a cărui stare de sănătate s-a înrăutăţit în urmă celor suferite în cursul detenţiei sale din aprilie trecut, se află, împreună cu familia sa, într-o izolare totală şi sub supravegherea organelor Securităţii de Stat. Autorităţile române continuă să-i refuze paşaportul pentru Franţa, unde Pen-Clubul francez l-a invitat pe cîtva timp împreună cu familia sa." Eugen Ionescu atrăgea astfel atenţia intelectualilor francezi şi disidenţilor sovietici şi răsăriteni reuniţi, luna trecută, la Paris, la iniţiativa revistei *Kontinent*, pentru o dezbatere pe tema „răspunderii individuale în relaţiile Răsărit-Apus". Se aflau în sală: Maximov, directorul revistei, Bukovski, Natalia Gorbanevskaia ce conducea discuţiile, apoi, de partea franceză: Michel Foucault, Raymond Aron, Jean-François Revel, André Glucksmann, ca şi secretarul general al Pen-Clubului francez, Dimitrie Stolypine.

Citind un comunicat al Comitetului Francez pentru Apărarea Drepturilor Omului în România, Eugen Ionescu a ţinut în acest protest să alăture lui Paul Goma şi pe alţii, mai puţin cunoscuţi în Occident, persecutaţi în România pentru a fi cerut respectarea drepturilor omului: Vasile Paraschiv, Paulina Cătănescu şi Stoian Păun, ameninţaţi cu internarea psihiatrică pentru delict de opinie. Şi Eugen Ionescu adăuga numele tuturor celor persecutaţi.

Dezbaterea revistei *Kontinent*, deschisă cu un mesaj trimis din Uniunea Sovietică de către deţinuţii din lagărul cu regim sever de la Perm, avea să fie deci pusă şi sub semnul protestului citit de Eugen Ionescu şi semnat, printre alţii, de Michel Foucault, André Glucksmann, Jean-François Revel, Bukovski, Maximov, Vadim Delaunay etc. Celor prezenţi li se alătura a doua zi Mircea Eliade.

Paul Goma şi disidenţii români n-au fost evocaţi numai la acest colocviu, unde şi-au aflat un avocat de talia lui Eugen Ionescu. La Paris au apărut recent două „dosare" ale disidenţei româneşti. Primul poartă chiar acest titlu: *Dosar Paul Goma* şi în subtitlu *Scriitorul faţă cu socialismul tăcerii*. Prezentată de Virgil Tănase, cartea a fost publicată la Editura Albatros în colecţia *Cahiers de l'Est* de sub conducerea lui Dumitru Ţepeneag. Ea are 182 de pagini şi cuprinde în afara studiului lui Virgil Tănase, toate textele lui Paul Goma şi marea majoritate a scrisorilor de solidaritate ce i-au fost adresate, ca şi o cronologie a evenimentelor. În limba română de data asta, tot la Paris, revista *Limite*, redactată de Virgil Icrunca, consacră un număr dublu lui Paul Goma şi disidenţilor din jurul său. Astă-vară, revista lui Jean-Paul Sartre, *Les Temps Modernes*, a publicat scrisorile prin care i s-au alăturat lui Paul Goma mai mulţi muncitori români: Vasile Paraschiv, Dumitru Blaj, Gheorghe Mihail, Victor Farcaş şi Dejeu, Sarah şi Georg Gros. Scrisorile din *Temps Modernes* erau prezentate de Cella Minart.

Cei care la Bucureşti vor fi nădăjduit că represiunea împotriva lui Paul Goma şi a cosemnatarilor Scrisorii va rămîne fără ecou s-au înşelat deci. „Socialismul tăcerii" — pentru a parafraza subtitlul *Dosarului Goma* — nu are mari şanse în acest context modificat prin întîlnirea reală dintre disidenţii Răsăritului şi intelectualii francezi de seamă.

André Glucksmann a răspuns tulburătoarei întrebări puse de Eugen Ionescu: de ce dezbărarea de idcologia marxistă se produce de abia acum, cînd faptele erau cunoscute de mult şi martorii existau printre noi? (Recentul studiu al lui André Glucksmann, *Les Maîtres penseurs*, e considerat la Paris ca al doilea manifest al curentului „Noilor filozofi".)

„De ce informaţiile pe care le avem din 1920 încoace asupra terorii în Rusia n-au avut vreme îndelungată ecou şi de ce a început să se schimbe ceva în Occident de abia acum? Cred că există două motive. Primul şi cel mai important este aportul disidenţei sovietice în frunte cu cel mai mare dintre disidenţi, Soljeniţîn. Într-adevăr, ceea ce ne-a dezvăluit Soljeniţîn nu a fost existenţa Gulagului, nici amploarea lui, ci *rezistenţa* faţă de Gulag."

Regăsim deci figura aproape charismatică a lui Soljeniţîn (Bernard-Henri Lévy îl numea „un Dante al vremii noastre"). De la el André Glucksmann pare a fi învăţat importanţa adevărurilor simple:

„Ce ne spune Soljeniţîn? Că Rusia este într-o stare de criză economică, politică, morală, că oamenii mor de foame, că cei care rezistă sunt mai ales cei umiliţi şi obidiţi, oamenii simpli: nu Buharin, nu Troţki, ci Ivan Denisovici. Fruntaşii sovietici au nevoie de Occident, şi Occidentul trebuie să ceară Rusiei respectarea acordurilor de la Helsinki şi celui de al treilea coş cu drepturile omului."

De altminteri disidenţa Răsăritului dispune, după André Glucksmann, pentru prima oară de o strategie inatacabilă: „Strategia drepturilor omului introduce ceva cu totul nou în raport cu vechile metode de revoluţie sau de reformă a statului."

Aceeaşi aplicată la noi de Paul Goma.

Persecutîndu-l, închizîndu-l, izolîndu-l apoi şi neoferindu-i decît o libertate atît de supravegheată încît pare o altă formă a închisorii, nelăsîndu-l, în sfîrşit, să vină în Franţa, unde Pen-Clubul îl invită cu insistenţă, autorităţile din România fac din Paul Goma simbolul însuşi al disidenţei româneşti. Ca atare a şi fost evocat la dezbaterea pariziană a revistei *Kontinent*.

**8 octombrie 1977** •

Iosif Constantin Drăgan — locuind „principal" în Italia şi Spania (expresia e luată din presa românească), iar în „secundar" vizitator apreciat în România, unde e primit direct de Ceauşescu — a publicat o lucrare despre propria sa operă în propria sa editură (Nagard, anagramă a numelui

său). Volumaşul e menit să reflecte ecoul „operei" lui Drăgan în ţară. Titlurile ziarelor româneşti sunt înşirate pe copertă, aşa încît faima autorului e ilustrată dintru început, fără să mai fie nevoie să deschizi volumul. Dacă o faci totuşi, nu te poţi împiedica să reproduci o parte măcar din aprecierile asupra unei lucrări mai vechi a lui Drăgan, *Prin Europa*, deoarece, ne înştiinţează prefaţatorul, ele „prezintă obiectiv şi *academic* volumul". Şi pe autor, îndeosebi, am adăuga noi. Nu numai un ziar de pisc, precum *Ceahlăul*, ne vorbeşte de el ca de un „savant devenit azi de renume mondial", dar şi alte publicaţii mai puţin marginale. Astfel, în *Săptămîna*, Emil Manu scria în 1973, dintr-o vizită pe care o făcea în Italia tocmai la... Fundaţia Drăgan, că patronul fundaţiei este „unul din cele zece mari nume din istoria economică a Occidentului". Apoi, îl aşeza în cultură în dubla sa calitate de... „umanist şi avangardist".

Instalarea lui Iosif Constantin Drăgan în cultura românească este săvîrşită şi mai temeinic de Ion Brad, care, în *Scînteia*, îl situează „între scrisul evocator al lui Iorga şi povestirile lui Creangă". Uimindu-se, într-o scrisoare reprodusă în acelaşi volum, de „*conţinutul* bănăţean şi gingaş-omenesc pe care îl *conţine*". E vorba de aceeaşi carte a lui Drăgan, *Prin Europa*, ce „conţine" acest „conţinut". Extazul lui Ion Brad nu se opreşte doar la conţinutul conţinut. El continuă: „Ce va urma? Ne lăsaţi suspendaţi de această întrebare. Cum a reuşit acest pui de dac să înfrunte Europa?"

Am răspunde, în locul autorului şi referindu-ne la ultima sa lucrare *Noi, tracii*: foarte simplu, *dacul* a devenit *trac*. Dar ar însemna să anticipăm, ceea ce n-ar fi „academic", cum se exprimă prefaţatorul.

În *Cronica*, Zaharia Sîngiorzan ne vorbeşte de *Prin Europa* ca de „un unicat în literatura românească". Iar de autor ca avînd „umorul şi înţelepciunea lui Ion Creangă", o memorie „asemenea aceleia lui Marcel Proust", un spirit politic „europeist şi futurist". Drăgan este, în plus, un istoric „preocupat de originile noastre primordiale, de traco-dacismul nostru în Europa, preocupare constantă, fecundă, cu rezultate pozitive, în linia unui Vasile Pârvan". Cronicarul ne mai pomeneşte în treacăt de Sadoveanu, Mihail Sebastian, Ioan Slavici, înainte de a ne înştiinţa şi de calităţile omului de „o exemplară modestie".

Între timp, în ciuda acestei „modestii", Drăgan din „pui de dac" a devenit, sub pana lui George Munteanu, în *Contemporanul*, de-a dreptul „trac", şi-a „pus amprenta" pe mai multe discipline moderne şi s-a dovedit şi un „filozof al culturii şi al istoriei care se mărturiseşte prompt şi agreabil, seducător mai ales..."

Seducătorul a mai sedus pe mulţi, de la Traian Herseni la Boris Buzilă şi de la Vlaicu Bîrna la Nicolae Balotă şi la dna Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Deoarece aflăm din acelaşi volum că împreună cu soţia sa, poetă, şi ea publicată în România, Drăgan a fost primit la Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", la o reuniune cu „caracter ştiinţific", în cursul căreia Nicolae Balotă „a analizat stilul scriitorului inserînd cartea lui Iosif Constantin Drăgan într-o lungă tradiţie memorialistică". Iar în încheiere, dna Zoe Dumitrescu-Buşulenga „şi-a manifestat bucuria integrării unor astfel de personalităţi în familia spirituală a membrilor Institutului «G. Călinescu»".

Ne pare rău doar că toţi aceşti admiratori pomenesc de o teză de doctorat a lui Drăgan fără a-i da titlul, stîrnindu-ne şi nepotolindu-ne în acest fel curiozitatea ştiinţifică, dar nu pomenesc şi de „lucrări" mai de tinereţe cu un iz fascist care nu par a displace Curţii comuniste de la Bucureşti. Mai avem şi alte regrete: atîta timp cît a stat doar în Occident, Drăgan nu s-a integrat în nici o „cultură"; a trebuit să revină spre patrie pentru a-şi asigura, cum ni se spune în prefaţă, „un loc trainic şi de cinste în panteonul scrisului românesc".

În loc de epitete, mai bine să încheiem cu o poezie, reproducînd din volumul omagial pe care autorul şi l-a autoeditat următoarele versuri ale lui N. D. Pîrvu:

**Iosif Drăgan de la Lugoj**
**Italian din România**
E des de tot aici la noi
C-aşa e cînd... te chiamă glia.

Sau:

**Prin Europa mulţi trecură.**
**Li s-a pus numele-n răboj.**
**Dar cu vremea se pierdură**
**Fiindcă n-au fost din... Lugoj!**

## 21 octombrie 1977

De vreo două săptămîni presa franceză se face stăruitor ecoul grevei celor 35 000 de mineri de pe Valea Jiului, din primele zile ale lunii august, şi înfruntării minerilor cu Ceauşescu. *Le Monde* şi *France Soir* au publicat lungi articole, iar *Libération*, după un prim articol din 10 octombrie, a redat pe o pagină întreagă, la 12 octombrie, textul integral al scrisorii semnate de 22 de mineri, în numele unui comitet de 800–900 de grevişti, în care relatează greva, întîlnirea în curtea minei de la Lupeni cu Nicolae Ceauşescu, promisiunile făcute, măsurile luate împotriva lor. La 4 000 dintre ei li s-a desfăcut contractul de muncă, iar delegaţii la convorbirea cu şeful statului au fost îmbarcaţi de Securitate şi nu li se ştie de urmă. În finalul scrisorii, se alătură mişcării iniţiate iarna trecută de Paul Goma pentru drepturile omului. Opinia publică din Franţa este deci informată de ce s-a petrecut pe Valea Jiului.

Nu aşa stau lucrurile în România. Presa continuă, în ce priveşte greva de pe Valea Jiului, să tacă la comandă. Ceea ce nu miră probabil pe nimeni. Ceea ce miră — uimeşte chiar — este că scriitori, amestecaţi cu scribi, au sfîrşit prin a contribui la o operaţie care, dată fiind gravitatea celor întîmplate pe Valea Jiului, aduce a provocare. Într-adevăr, *Tribuna* din 13 octombrie îşi consacră editorialul şi patru pagini „vizitei" unor scriitori de la această publicaţie, dar şi de la *Utunk*, şi *Orizont*, pe Valea Jiului, pe locurile înseşi ale grevei. Cum aceşti scriitori nu s-au dus acolo spre a încerca să strecoare în dările de seamă o fărîmă măcar de adevăr, concluzia este simplă, atît de simplă încît au tras-o ei înşişi: au fost pe Valea Jiului nu pentru că „viaţa" le cerea prezenţa acolo, cum stă scris în editorialul din *Tribuna*, ci pentru că „partidul" o reclama. S-au dus deci pentru a colabora cu ceea ce minerii în grevă au numit „burghezimea proletară", împotriva acestor proletari, luînd în derîdere, prin tabloul trandafiriu şi entuziast ce aveau să-l picteze, năzuinţele, determinarea, suferinţele acestor oameni. E drept că de la vizita pe care Gorki o făcuse cu un grup de scriitori la primul lagăr concentraţionar sovietic, proslăvind apoi reeducarea de tip Gulag, astfel de sfidări au devenit o tradiţie în regimurile comuniste, slujind nu numai dezinformării, dar şi

ridicării unui zid ermetic între scriitorul minţind spre a-şi păstra biete privilegii de castă şi masa celor dezmoşteniţi. Un zid la a cărui înălţare partidul a lucrat şi lucrează cu grijă. Tradiţia deci există. De ce nu ne aşteptam ca aceşti scriitori din România să se încadreze în tradiţia amintită? Din două motive: nu mai au scuza relativă a primilor comunişti de a crede în ideologie, şi nici pe aceea, din vremea stalinismului, a revolverului pus în coastă. Deci, scriitorii pentru care Valea Jiului (regiunea interzisă muncitorilor de rînd pînă la sfîrşitul anului) s-a deschis larg, festiv, n-au şi nu vor putea avea nici una din circumstanţele atenuante ale predecesorilor lor.

Vorbim de scriitori şi, în ce priveşte *Tribuna*, sunt mai mult amestecaţi cu scribi. Două prezenţe mai ales, de scriitori adevăraţi, miră sau îndurerează. Restul dezonorează doar o breaslă căreia nu-i aparţin în orice caz prin talent.

De fapt, n-a fost, cum o mărturiseşte unul dintre veselii excursionişti, Ion Arieşeanu, decît „o călătorie la suprafaţă", adică la cenacluri şi cluburi muncitoreşti unde s-au citit poezii... Ceea ce nu împiedică pe un „călător", Letay Lajos, să exlame eroic, dezvinovăţindu-se:

„Nu stăm deci cu lunile în case de creaţii, cîştigînd mulţi bani, trăgînd fumul ţigării, aşa cum a auzit cineva aici despre scriitori. Iată că suntem aici între mineri, siderurgişti, studenţi."

Şi se face acolo, eroicul? Coboară în mină pentru a se informa, dacă nu asupra grevei din august, cel puţin asupra condiţiilor actuale de lucru? Nicidecum. Să-l ascultăm mai departe:

„Mă opresc în faţa frumoaselor lor palate culturale şi aştept pînă cînd sala va fi plină."

Anghel Dumbrăveanu, în schimb, nu stă locului. Entuziast, liric, fericit, îi umblă ochii pe toate peisajele, văile, pădurile, apele, numai pe minele propriu-zise, nu. „Călătorind — cum scrie el — cu colegi de slovă şi vis", i se pare a continua „un dialog cu oamenii ţării, cu cei ce făuresc constelaţiile prezentului şi combustiunile viitorului". După care binecuvîntează, în acelaşi şuvoi retorico-iresponsabil, această „vatră de istorie, aulă de lumină şi... libertate".

Ion Arieşeanu, deja citat, nu mai coboară, ca altădată, cot la cot cu minerii. Acum se mulţumeşte să-şi vadă un „văr dulce" (expresia îi aparţine), profesor la Vulcan, care îl primeşte „cu o fericire nouă, calmă pe chipul său grav". Dacă e fericit profesorul, ce să ne mai interesăm de soarta minerilor? Mai ales cînd eşti întîmpinat, cum e el, de „peisaje ale unei naturi magnifice".

Cu „natura magnifică" se salvează cei mai mulţi. Adrian Popescu se simte „liniştit şi vast, ca oglinda lacului de acumulare de la Cinciş". În plus, a străbătut „un peisaj surîzător" şi s-a „îmbăiat vreme de trei zile" în claritatea „minţii şi a sufletului".

Miko Ervin evocă lacrimile unui bătrîn miner privind cu durere şi regret pe cei coborînd în mină. E trist că n-o poate face şi el. Cînd ne gîndim că minerii au cerut pensionarea la 50 de ani (munca în mină extenuînd rapid organismul), ne dăm seama cărui gen de literatura aparţine imaginea cu bătrînelul nemîngîiat de a nu mai trudi în adîncuri.

Altul, Mircea Şerbănescu, lasă şi el pe mineri să trudească, şi rămîne cu copiii lor, „ogorul fertil în care semănăm sămînţa speranţei şi viselor noastre, un imens teritoriu al viitorului". Deoarece despre prezent e mai prudent, nu-i aşa, să nu pomenim? În sfîrşit, C. Ungureanu îşi confundă amfitrionul de la Institutul Siderurgic din Hunedoara cu o „efigie de dac", spre a se refugia în „imensul teritoriu al trecutului". Fiecare pe unde poate, în această călătorie la suprafaţă, numai la mineri nu.

Asta pentru călători. Cei de la faţa locului se însărcinează care cu istoria regiunii, care cu firea oamenilor. Astfel, viaţa minerilor este evocată de un necunoscut, pe nume Dumitru Dem Ionaşcu, avertizîndu-ne leit ca în Caragiale:

„Da, sînt un sentimental. Ori de cîte ori cobor sau ies din inima pămîntului este imposibil să-mi ascund sentimentalismul."

I-am citit cu nesaţ articolul, seduşi de această întîlnire neprevăzută cu Rică Venturiano şi curioşi să vedem de unde devine cu sentimentalisamul. E simplu: s-au clădit complexe comerciale, parcuri, imobile, spaţii verzi, tot ce vrei. Drept care Ionaşcu exclamă, ca pe o concluzie firească: „Şi să nu fi sentimental?"

În ce ne priveşte, nu avem nimic împotrivă. Să fie cum vrea. Dar, părăsind aceste interludii umoristice, suntem nevoiţi să redevenim serioşi. Deoarece un alt localnic ne propune „o scurtă istorie a oraşului Lupeni". Cît ne aflăm în protoistorie şi apoi la daci, la romani etc., ce spune autorul — improvizat sau nu — n-are importanţă. Lucrurile se schimbă cînd evocă grevele trecutului. Deoarece ni se pare o imprudenţă să vorbeşti de felul cum s-a sărbătorit, ca un triumf, la Lupeni, crearea partidului comunist român. Înseamnă a aminti că Lupenii, împreună cu toată Valea Jiului, au reprezentat pentru partidul comunist român unul din proclamatele sale izvoare de legitimitate şi că mişcarea din august trecut, ce s-a tradus în termeni de clasă: proletarii împotriva „burghezimii proletare", cum scriau minerii, adăugînd „cinci cu mapa, doi cu sapa", secătuia „izvorul de legitimitate". Autorul continuă şirul imprudenţelor: descrie monumentul minerilor căzuţi în 1929, din chiar curtea de la Lupeni, şi insistă asupra faptului că secretarul general al partidului „vine deseori aici pentru a sta de vorbă cu minerii". Nu adaugă cum, dar detaliile le putem afla din scrisoarea celor 22 de mineri: „nimenea nu ar fi dorit să fie în pielea lui Ceauşescu. A fost huiduit, fluierat şi la ora plecării, a fost luat de mîini de generalul care-l însoţeşte."

Nu puteam pretinde astfel de precizări „istoricului" improvizat al Lupenilor — cum afirmă el însuşi — „sub impulsul unui declarat patriotism local". După cum nu ne putem aştepta de la călătorii scriitori să ceară veşti pe Valea Jiului despre grevişştii daţi afară, cu toate că numele a 22 dintre ei — cel puţin — sunt acum cunoscute: Mariş Iosif, Ion Vasiliu, Gheorghe Bejnaru, Virgil Coca, Aurel Rusu, Dabranişte, C. Jitaru, S. Postoloaie, I. Dăneţ, I. Dumitru, G. Francisc, Virgil Mitran, C. Acrinuc, A. Demeter, Gheorghe Ştefănescu, I. Sava, D. Miai, Ion Paraschivescu, Lazăr Bundruc, Titi Constantinescu, B. Francisc, Adalbert Demeter.

Nu putem nici întreba pe scriitorii călători dacă au întîlnit pe unul singur dintre cei numiţi, pe unul singur dintre cei 4000 cărora li s-au desfăcut contractele de muncă, pe unul singur dintre cei 35 000 de mineri care-l înfruntaseră pe Ceauşescu în curtea de la Lupeni.

Întrebarea n-are rost, deoarece s-a dovedit irealist să aştepţi de la scriitori astfel de acte de curaj. Ceea ce, în schimb, tot omul are dreptul să le reclame este minima decenţă de a nu se deda la excursii vinovate prin locurile unde alţii suferă şi riscă. Şi să nu transforme această dură realitate într-o sfruntată potemkiniadă.

**11 noiembrie 1977**

De mult literatura română n-a cunoscut un mai fast prilej de bucurie — o sărbătoare ceremonioasă, hieratică, supusă unui implacabil protocol al limbajului — ca la apariţia primului volum, *Cartea de la Metopolis*, din tetralogia pe care o începe acum Ştefan Bănulescu, sub titlul generic *Cartea milionarului*.

Proza aceasta în care cuvintele ascund sub transparenţa stilului sensuri cel puţin duble — ca în Bizanţul tutelar al cărţii — nu înseamnă *încă* un roman în literele noastre, ci ceva aparte, aproape inclasabil (fastidioasa comparaţie cu Sadoveanu ni se pare inoportună), poate chiar greu previzibil în însăşi creaţia anterioară a lui Ştefan Bănulescu. Am fost printre primii care am salutat în *Iarna bărbaţilor* reînvierea prozei româneşti după somnul vinovat al stalinismului. Dacă azi *Cartea de la Metopolis* ni se pare mai mult decît un spor de substanţă şi meşteşug faţă de *Iarna bărbaţilor*, este pentru că în *Iarna Bărbaţilor* Ştefan Bănulescu ne oferea un folclor imaginar al unor spaţii adevărate, suprarealitatea fiind ghemuită în real, în timp ce acum imaginarul acoperă totul, pămînt, teritorii, oameni, moravuri, datini. Bărăganul atît de prezent în *Iarna bărbaţilor* s-a retras adînc spre rădăcini, iar România invocată cu precizări minuţioase face parte din acelaşi joc bizantin al dublului, menit să ne rătăcească pe drumuri şi în interpretări piezişe.

Ştefan Bănulescu croieşte lumea precum personajul său Polider croia hainele. Polider întindea dimia din baloturi pe o pajişte şi delimita partea dicomesienilor şi a celorlalţi din Mavrocordat, Metopolis sau Cetatea de Lînă. Tot astfel autorul, cuprins parcă de acelaşi rîs ce

răsună din nu ştiu ce Olimp dunărean şi ne vesteşte nu atît voia bună, cît un fel de ironie sublimînd creaţia, desenează harta foarte precisă a teritoriului său imaginar. Pe cît de totală este suprarealitatea, pe atît de realistă descrierea ei. Apoi vine rîndul oamenilor populînd cu mitologia lor vie (ca în orice mitologie, e absentă psihologia) ţinuturile date lor nu spre folosinţă, ci spre distrugere.

Imediat ce l-a creat, Ştefan Bănulescu şi-a şi aşezat universul la crepusculul său. Începuturile nu-l interesează. Îi ajunge să le pună sub semnul incert, obsedant şi dublu al Bizanţului. Termenul-cheie al *Cărţii de la Metopolis* s-ar putea să fie „năruirea". Colinele Metopolisului sunt găurite de generalul Glad în căutare de marmură roşie; o primă năruire aşteaptă: solul nu mai e decît o pojghiţă din ce în ce mai subţire, mai străveziC, care, într-o zi, nu va mai suporta aşezările omeneşti. O a doua năruire am putea-o numi morală: în hrube şi catacombe se instalează scursura societăţii: hoţii, criminalii, jefuitorii rupînd stratul subţire de pămînt şi pătrunzînd oricînd în ogrăzile şi casele oamenilor. Primejdia nu e numai subterană. La suprafaţă n-au mai rămas decît bătrînii. Babele îndeosebi, vînzîndu-şi anii ce le-au mai rămas de trăit. Marele negoţ înfloritor din Metopolis acesta este, negoţul de ani, poate singurul capital de preţ (Iapa-Roşie, de pildă, capitalizează vreo 240 de ani, două secole jumătate de ani-nălucă, de ani-iluzie). Cît despre copiii din flori ai Femeii Paracliser şi ai altora, „păcatele lumii", cum le spun localnicii, ei devin instrumentele celor de sub pămînt şi cu greu îi mai aduci la suprafaţă. Acolo sub pămînt stă nu numai ameninţarea, dar şi parodia şi sacrilegiul, sărbătorile de la suprafaţă sunt mimate şi rînjite în străfunduri de unde va veni sfîrşitul. Tineri nu mai există decît în Dicomesia, Metopolisul îşi mai trimite doar din cînd în cînd fecioarele în insula Cailor, să fie răpite de dicomesieni. Aici să mori, iar nu să trăieşti. Şi nici moartea nu-i atît de sigură, bătrînul teolog Filip-Umilitul, vrăjit să plece din Viena spre a-şi petrece ultimele clipe pe pămîntul natal, nu-şi poate trăi în tihnă sfîrşitul, e răpit din rudă-n rudă, într-o extenuantă ospitalitate, pînă ce dispare în Insula Cailor, adăpost al nebunilor, geniilor, hoţilor, al celor din afara legii şi de deasupra ei. Nimeni

nu moare de fapt, totul se pregăteşte doar de moarte, timpul e răsucit în loc, suspendat în preclipa ruinării ce va să vie.

Creatorul, de parcă ar fi *deus otiosus* din unele credinţe, pare să se fi retras, lăsînd mai multor naratori sarcina de a povesti un timp, care asemenea roatei simbolice din primul capitol, se întoarce mereu în jurul lui însuşi, e incapabil să înainteze. În lipsa lui, cuvîntul de la început e parcă furat de oameni şi parodiat: locuitorii din Metopolis nu mai numesc, ei *poreclesc*. Şi prin poreclele lor negre intervin în destinul semenilor, deoarece dacă încărcătura divină a dispărut din ele, cuvintele şi-au păstrat forţa magică, acum nimicitoare. O creaţie, o derîdere a creaţiei, o creaţie pentru moarte, o creaţie incapabilă de moarte.

*Cartea de la Metopolis* dăruieşte probabil literaturii române unul dintre cele mai depline ţinuturi imaginare pe care le-a avut vreodată. (În *Craii*, Bucureştii reprezentau totuşi un suport de realitate, infinit mai real decît brumele Bărăganului aici, mai mult învăluind decît ancorînd imaginarul în concret.) Ţinuturi de acest fel există însă în alte literaturi. Cronicarii din România au stăruit destul asupra unei posibile comparaţii cu Marquez pentru ca să mai revenim asupra'ei. Pare curioasă însă lipsa oricărei referinţe la Julien Gracq şi la *Le Rivage des Syrtes*. Şi la Gracq şi la Bănulescu găsim aceeaşi frază strunită, stăpînită, cu aparenţe liniştitoare, dar de fapt o pojghiţă, fie lunecăm într-un fel de neştire pe patina ei, fie se rupe brusc şi suntem supţi de unele cuvinte alese, predestinate prin ambiguităţile lor să dizloace certitudinile. Cuvîntul-magie, cuvîntul cu mai multe straturi semantice îi vine lui Gracq direct din suprarealism. Dar lui Ştefan Bănulescu? Din pecetea dublului pe care a pus-o peste Bizanţ? Dacă la Gracq, stilul scînteiază de reminiscenţele romantismului, la Ştefan Bănulescu clasicismul pare riguros, prea riguros chiar pentru a nu fi el însuşi minat de o ironie ceremonioasă, de un protocol ocultat. La Ştefan Bănulescu, ca şi la Gracq, cel din *Rivage des Syrtes*, teritoriile sunt deci imaginare. Bănulescu însă complică jocul imaginarului, încadrîndu-l într-o geografie şi istorie cu aparenţe

concrete. La amîndoi, civilizaţiile sunt surprinse în agoniile lor spectaculare. În sfîrşit, la amîndoi, personajele aparţin miturilor.

S-ar putea încerca şi o paralelă cu Dino Buzzati. Dar la ce bun? Fiindcă, ceea ce deosebeşte aceste lumi e poate mai important decît ceea ce le apropie. Capacitatea de fabulos e infinită la Ştefan Bănulescu, iar pitorescul pestriţ şi somptuos al personajelor le situează totuşi într-un spaţiu de pe lîngă un posibil Isarlîk, prin care a trecut şi Nastratin, şi Pirgu, de ce nu şi Paşadia? dar n-au avut cum să-l viziteze, niciodată, nici Marquez, nici Gracq, nici Buzzati.

**23 noiembrie 1977**

*Ieşită azi din spital unde am fost adusă în comă, dau un scurt interviu „Europei Libere" asupra agresiunii împotriva mea.*

*Vineri, 18 noiembrie, mă întorceam acasă spre orele 5 şi jumătate după-amiaza. În curtea din faţa casei se aflau doi necunoscuţi (al doilea, pitit după un arbust, n-a apărut decît în ultima clipă). Primul care mi-a ieşit în faţă m-a întrebat în franţuzeşte, cu accent, dacă sunt „Madame Monica". Mi-am dat imediat seama că vine din partea unor români (în Franţa nu se întrebuinţează „domn" sau „doamnă" alături de un prenume). Avea un plic mare în mînă şi mi-a spus că e un mesaj, să intrăm în casă să mi-l citească. Am simţit că e ceva suspect şi am refuzat. A insistat să intre. Am refuzat din nou. Atunci a apărut şi al doilea şi au început să-mi dea în cap. Mi-am pierdut repede cunoştinţa, dar am apucat să ţip. Un trecător (funcţionar la poştă) s-a repezit şi i-a pus pe fugă. Erau — mi-a spus un vecin care i-a zărit fugind şi l-a ajutat apoi pe funcţionarul de la poştă să mă transporte în casă şi să cheme poliţia — doi tineri cam negricioşi. Nu mi-au luat nici cheile, nici bani, nici poşeta, absolut nimic. Leşinasem, mă loviseră în cap cu un obiect dur, doctorul mi-a spus la spital că loviturile erau prea puternice pentru a fi fost date doar cu pumnul. Capul era umflat şi în sînge. N-am avut însă o fractură craniană, doar un trau-*

*matism cranian şi o fractură la baza nasului. Am ieşit din comă la spitalul Saint Louis cînd mi se făceau radiografiile. Azi m-am întors înainte de termen acasă, semnînd o hîrtie în care-mi asum răspunderea pentru eventuale consecinţe (o congestie cerebrală nu e de exclus — mi-au spus doctorii — timp de două săptămîni).*

*Am plecat din spital mult mai devreme, deoarece voiam să fiu prezentă la conferinţa de presă a lui Paul Goma, sosit la Paris la 19 noiembrie (de la aeroport venise direct la spital să constate punerea în aplicare a ameninţării generalului Pleşiţă, din ajun, la Bucureşti). Conferinţa de presă s-a ţinut la 24 noiembrie la Fnac-Montparnasse, unde am descris gazetarilor prezenţi agresiunea suferită, prima de acest gen iniţiată de Bucureşti la Paris (vezi Anexa II).*

# *Anexa I*

Pentru Mişcarea Goma, documentul de referinţă este cartea lui Paul Goma apărută sub titlul *Culorile curcubeului '77* la editura Humanitas, 1990 (versiunea franceză fusese publicată de editura pariziană Seuil, *Le Tremblement des hommes*, 1979, trad. Alain Paruit, iar cea olandeză în 1980).

„Cronica evenimentelor" a fost consemnată în *Limite* (24–25 septembrie 1977, Paris), număr aproape în întregime consacrat Mişcării Goma şi deschizîndu-se cu un editorial al lui Virgil Ierunca intitulat „Goma '77".

De-a lungul lui 1977, Paul Goma a fost mult mai prezent pe undele „Europei Libere" decît o dezvăluie extrasele reţinute aici. Principalele sale scrisori deschise, ca şi cele ale celorlalţi semnatari au fost citite şi comentate, „Jurnalul de iarnă", cuprins în *Culorile Curcubeului '77* difuzat, reacţiile, protestele, apelurile transmise. Cum însă o parte din emisiunile pe care eu însămi i le-am consacrat erau alcătuite din discuţii, mese rotunde, reportaje de la manifestaţii, nu le pot reproduce.

Pentru cei care n-ar avea acces la cartea lui Paul Goma, principalele date de reţinut le preluăm din revista *Limite*, capitolul „Cronica evenimentelor", pp. 3-8:

*26 ianuarie 1977.* Scrisoarea lui Paul Goma de adeziune la *Charta '77*, adresată lui Pavel Kohout, semnalată în *Le Monde* din 11 februarie şi difuzată la 9 februarie de „Europa Liberă". În faţa pasivităţii concetăţenilor săi, Paul Goma, la începutul lui februarie, se adresează lui Nicolae Ceauşescu, la „Palatul Regal", pentru a-i propune, într-un text plin de un secret umor, să contrasemneze acest mesaj, dat fiind că în România numai „doi inşi nu se tem de Securitate: Domnia voastră şi cu mine". Scrisoarea va fi publicată de mai multe ziare din Occident.

*8 februarie.* Mişcarea pentru drepturile omului ia naştere în România printr-o Scrisoare adresată Conferinţei de la Belgrad şi semnată, alături de Paul Goma şi de soţia lui, de alte şase persoane. Scrisoarea e semnalată în presa britanică şi franceză.

*17 februarie*. Violent discurs al lui Ceauşescu împotriva „trădătorilor de patrie". În aceeaşi zi începe campania de intimidare telefonică şi ameninţări împotriva lui Goma.

*18 februarie*. În faţa imobilului lui Goma din Drumul Taberei e instalat un cordon de poliţie, iar în zilele următoare încep să se dea paşapoarte semnatarilor.

*21 februarie*. Interviu al lui Eugen Ionescu, care se declară solidar cu Goma şi cu contestaţia Răsăritului.

*22 februarie*. Cu Nicolae Breban, Paul Goma se duce la Cornel Burtică. Acesta îl asigură: „Este dispoziţia specială a tovarăşului Ceauşescu să nu se ia nici o măsură" împotriva lui Goma şi semnatarilor (care au început să se înmulţească, în ciuda barajului de poliţie).

*2 martie*. Ion Vianu îşi aduce sprijinul lui Paul Goma.

*3 martie*. Ion Negoiţescu îi scrie lui Paul Goma.

Într-un interviu publicat în *Les Nouvelles littéraires*, Paul Goma dezvăluie, pentru prima oară, internările psihiatrice pentru delict de opinie. Printre victime, Vasile Paraschiv, pe care-l vom regăsi mai tîrziu în primul sindicat liber din România, SLOMR.

Tot în aceeaşi zi, ia naştere la Paris Comitetul Francez pentru Apărarea Drepturilor Omului în România, care, după ce a dus lupta pentru Paul Goma şi cei grupaţi în jurul său cu o rară eficacitate, se va transforma mai tîrziu în Liga pentru Drepturile Omului în România.

*4 martie*. Cutremurul de pămînt va amplifica ceea ce s-a putut numi „cutremurul oamenilor". Erau doar 75 de semnatari pînă la el. După, vor ajunge la 200. În ciuda supravegherii telefonice, Paul Goma va da interviuri unor corespondenţi străini.

*24 martie*. Un scurt omagiu pentru victimele cutremurului semnat de Paul Goma apare în *România literară*. E reluat de ziarul *Le Monde* (27–28 mai ).

Din 19 pînă la 26 martie Paul Goma este agresat la domiciliu de un fost boxer, Horst Stumpf. La 26 martie este filmat baricadat în casă, de reţeaua de televiziune franceză „Antenne 2". Reportajul va trece pe 31 martie. Persoanele care vin la Paul Goma sunt molestate, duse la poliţie. Unora li se dă drumul.

*1 aprilie*. Paul Goma este arestat. Ştirea nu va ajunge în Occident decît în 12 aprilie, teroarea abătîndu-se, între timp, asupra tuturor semnatarilor.

*8 aprilie*. Încep atacurile împotriva lui Paul Goma în presa din ţară.

*9 aprilie.* Paul Goma este exclus din Uniunea Scriitorilor.

*21 aprilie.* Prima dintre manifestațiile în fața ambasadei române din Paris. Pornește de la Chaillot, care de la primele greve ale foamei pentru reîntregirea familiilor din 1976 (cea mai lungă și mai spectaculară a fost a lui Ben Corlaciu) a devenit o esplanadă a protestului românesc. Va fi urmată de alte patru.

*22 aprilie.* Parvine la Paris *Declarația* scrisă de Paul Goma în prevederea arestării sale. E publicată a doua zi de *Le Matin de Paris* și difuzată de „Europa Liberă", precedată de un editorial al lui Noel Bernard.

*23 aprilie.* Paul Goma este cooptat de Pen-Clubul francez. Comitetul Francez pentru Apărarea Drepturilor Omului în România lansează un Apel cerînd eliberarea scriitorului român, semnat de vreo 600 de persoane, în frunte cu Eugen Ionescu, Aragon, Sartre și Simone de Beauvoir, Pierre Emmanuel, Pierre Daix etc.

*29 aprilie.* „Europa Liberă" difuzează un protest al Pen-Clubului american semnat de Arthur Miller, Edward Albee, Alain Ginsberg, Henry Carlisle etc. Mircea Eliade semnase mai înainte un alt protest alături de alți universitari români din Statele Unite. Comitetul „Adevărul despre România" animat de Brutus Coste trimite o scrisoare președintelui Statelor Unite.

*30 aprilie. Declarația* lui Paul Goma apare în *New York Times.*

*10 mai.* După manifestația din a jun în fața ambasadei române de la Paris, știrea eliberării lui Paul Goma e publicată în presa franceză.

*17 septembrie.* Într-o scrisoare adresată lui Noel Bernard la „Europa Liberă" de greviști de pe Valea Jiului (cei care l-au înfruntat pe Ceaușescu) și împotriva cărora începe represiunea, minerii de la Lupeni afirmă: „Ne atașăm lui Paul Goma cu semnăturile acestui colectiv de mineri, cu drepturile omului."

*19 noiembrie.* Paul Goma cu soția și copilul sosesc la Paris. În exil.

# *Anexa II*

La conferința de presă de la Paris, Paul Goma a povestit cum, înainte de a pleca din România, generalul Pleșiță îl convocase pentru a-i cere să nu insulte „orînduirea", avertizîndu-l că „brațul revoluției este foarte lung" și-i poate ajunge „oriunde s-ar ascunde". I-a mai spus că de altminteri va primi un semn imediat ce va sosi în Franța. Paul Goma a adăugat:

„Acest semn este agresiunea împotriva Monicăi Lovinescu, agresiune pe care o cred venită din partea poliției secrete românești." (Cf. *Limite* 26–27 august 1978, Paris.)

Și poliția franceză privilegia pista Securității. Evident că era Securitatea. Numai că aveam să aflu mai tîrziu, după ce aceeași Securitate trimisese în 1983 un agent să-l ucidă pe Virgil Ierunca, agent care-și spunea Bistran și se predase poliției germane, că în ceea ce mă privește nu acționase direct, cum se va întîmpla mai tîrziu pentru Paul Goma și Virgil Tănase.

În 1985, acordînd un interviu ziarului *Le Matin de Paris* (1 februarie 1985), pe marginea procesului Pordea, transfugul Ion Mihai Pacepa, cu înalte funcții în Securitate și în garda personală a lui Ceaușescu, aducea detalii neașteptate:

„Lăsați-mă să vă povestesc pentru prima oară cum se desfășoară o astfel de operație. Ea fost dirijată împotriva Monicăi Lovinescu. În 1977, această doamnă, o personalitate de mare valoare a inteligheției românești la Paris, care lucra la „Free Europe", a început — era Anul Internațional al Drepturilor Omului — să denunțe violările acestor drepturi în România. Cu forță și persuasiune, ea a găsit cuvintele pentru a exprima ceea ce așteptau românii: libertatea, egalitatea, libera circulație a persoanelor, ideilor și informației, demnitatea, democrația autentică. Ea a criticat în mod caustic cultul personalității. Era prea mult. DIE a primit atunci un ordin cu totul cinic: «Să i se închidă gura. Nu trebuie ucisă. N-avem nevoie de anchete americane și franceze ce ne-ar pune în situații dificile. S-o facem zob. Să-i spargem dinții, falca, brațele. Să nu mai poată niciodată vorbi

sau scrie. Să devină un exemplu de neuitat pentru ceilalţi. Să fie bătută la ea acasă pentru ca să înveţe şi ea şi alţii că nu există nici un adăpost sigur pentru calomniatorii dictaturii proletariatului. Nici chiar în propria lor casă.» Cum D.S.T-ul francez fusese prea eficace împotriva agenţilor români, s-a cerut palestinienilor să se însărcineze cu operaţia. Comandoul a părăsit imediat după aceea Franţa."

Pacepa confirmă şi ameninţarea făcută de Pleşiţă lui Paul Goma.

În cartea sa *Orizonturi roşii* (în traducere franceză, *Horizons rouges*, Presses de la Cité, 1988) generalul de Securitate Ion Pacepa aduce alte precizări. Hani Hassan, consilierul lui Arafat, dirijînd reţele de informaţii şi teroriste, recrutat de Securitatea română sub numele de cod Annette, organizase operaţia. Iar ordinul fusese dat de Ceauşescu însuşi, în cursul unei plimbări prin grădina sa de trandafiri împreună cu ministrul afacerilor interne, cu şeful DIE şi cu Pacepa.

Referitor la atentatele ce au urmat, realizate sau eşuate (Emil Georgescu, Radio „Free Europe", Virgil Tănase, Paul Goma, Virgil Ierunca) şi la campaniile de calomnii şi dezinformare ale Securităţii în Franţa, cf. Thierry Wolton, *Le KGB en France*, Grasset, 1986 şi Jean-Paul Picaber, *Le Pont invisible*, Plon, 1987, acesta din urmă ocupîndu-se îndeosebi de Radio „Free Europe" şi Radio „Liberty".

# *Cuprins*


| | | |
|---|---|---|
| | *Cuvînt înainte* | 5 |
| 20 februarie 1972. | *Macbett* şi nu *Macbeth* | 11 |
| 16 aprilie 1972. | Avatarurile cenzurii: Mircea Eliade intervievat de Adrian Păunescu | 13 |
| 20 aprilie 1972. | Ion Omescu şi ispita lui. Hamlet | 14 |
| 27 aprilie 1972. | Tatăl şi fiul în *Marele Singuratic* de Marin Preda | 17 |
| 2 iulie 1972. | *Medeea* lui Andrei Şerban | 20 |
| 20 iulie 1972. | Adevărurile de export | 23 |
| 28 septembrie 1972. | Anişoara Odeanu şi *Noaptea creaţiei* | 25 |
| 5 octombrie 1972. | O moarte cenzurată: Nichifor Crainic | 29 |
| 12 octombrie 1972. | Interdicţia *Revizorului*, spectacolul lui Lucian Pintilie | 32 |
| 2 noiembrie 1972. | *Bunul-simţ ca paradox* de Alexandru Paleologu | 34 |
| 7 decembrie 1972. | Victor Eftimiu | 38 |
| 14 decembrie 1972. | O publicaţie clandestină: *Tribuna României* | 41 |
| 4 ianuarie 1973. | *Hanibal* sau trezirea lui Eugen Jebeleanu | 45 |
| 16 ianuarie 1973. | *Arhipelagul Gulag* | 48 |
| 8 februarie 1973. | Dumitru Popescu — poet | 51 |
| 22 februarie 1973. | Marea Nostalgie | 55 |
| 15 martie 1973. | Hannah Arendt şi sistemul totalitar | 58 |
| 5 aprilie 1973. | Ion Caraion în căutarea timpului pierdut | 62 |
| 26 aprilie 1973. | *Versuri* de Ştefan Augustin Doinaş | 64 |
| 26 iulie 1973. | Universalitate ca iluzie | 66 |
| 2 decembrie 1973. | Eugen Ionescu: autor şi actor | 69 |

| | | |
|---|---|---|
| 6 decembrie 1973. | Caietele şi catedra Eminescu | 72 |
| 13 decembrie 1973. | Martha Bibescu | 75 |
| 30 ianuarie 1974. | Alice Voinescu | 78 |
| 6 februarie 1974. | E vina „crizismului“ | 81 |
| 10 februarie 1974. | *Turandot* în viziunea lui Lucian Pintilie | 84 |
| 20 februarie 1974. | Mihail Andricu | 87 |
| 27 februarie 1974. | Soljeniţîn expulzat din U.R.S.S. | 89 |
| 3 aprilie 1974. | C. Noica şi „rostirea românească“ | 93 |
| 15 mai 1974. | Titus Popovici: sfruntarea adevărului în numele puterii | 96 |
| 21 mai 1974. | Ion Negoiţescu sub proiectorul lui Ion Dodu Bălan | 99 |
| 24 iulie 1974. | O aniversare a lui G. Călinescu | 102 |
| 28 august 1974. | Mircea Popescu şi exilul | 105 |
| 2 octombrie 1974. | *Feţele tăcerii* de Augustin Buzura | 105 |
| 30 octombrie 1974. | Sub semnul Congresului al XI-lea | 108 |
| 6 decembrie 1974. | Zaharia Stancu fără „sandale de aur“ | 110 |
| 5 februarie 1975. | Ce deriziune putea să fie mai deplină? | 113 |
| 19 martie 1975. | Colocviul Eminescu la Sorbona | 117 |
| 15 aprilie 1975. | *Delirul* de Marin Preda | 120 |
| 27 aprilie 1975. | Memoriile Nadejdei Mandelstam | 126 |
| 8 iunie 1975. | *Stejarul şi viţelul* de Soljeniţîn | 131 |
| 21 octombrie 1975. | Modelul rusesc al literaturii militante | 142 |
| 26 octombrie 1975. | Protestul lui Paul Goma la Uniunea Scriitorilor | 147 |
| 14 decembrie 1975. | Impactul lui Soljeniţîn la Paris | 149 |
| 11 ianuarie 1976. | *Omul cu valize*, coşmarul lui Eugen Ionescu | 152 |
| 20 ianuarie 1976. | Un apel către „trădătorii de ţară“ | 155 |
| 23 martie 1976. | Miron Radu Paraschivescu recuperat de cenaclul „Flacăra“ | 158 |
| 30 martie 1976. | O reapariţie realist-socialistă: Lucia Demetrius | 162 |
| 14 mai 1976. | *Lumea în două zile* de George Bălăiţă | 165 |
| 11 iunie 1976. | Scriitorii la Congresul educaţiei politice | 167 |
| 2 iulie 1976. | Colocviul traducătorilor | 171 |
| 15 octombrie 1976. | „Şcoala sentimentelor“ | 174 |
| 22 octombrie 1976. | Umanismul revoluţionar | 177 |

5 decembrie 1976. La moartea lui Malraux 180
6 ianuarie 1977. Puterea şi scriitorii: „nu ne trebuie“ 183
9 februarie 1977. Goma şi *Charta '77* 185
11 februarie 1977. „Cîntarea României“ 185
13 februarie 1977. Confesiunea lui Pierre Dalx 188
21 februarie 1977. Eugen Ionescu despre disidenţă şi Paul Goma 189
25 februarie 1977. Scriitorii şi privilegiile 190
3 martie 1977. Adeziuni la Mişcarea Goma 194
20 martie 1977. Întîlnirea dintre Eugen Ionescu şi Lucian Pintilie 194
25 martie 1977. Paşaportul Goma 197
1 aprilie 1977. *Charta Goma '77* 200
14 aprilie 1977. Scriitorul şi muncitorii 202
15 aprilie 1977. Psihiatria penală şi Ion Vianu 205
26 aprilie 1977. În perspectiva Conferinţei Scriitorilor 207
10 mai 1977. Manifestaţii la Paris 210
20 mai 1977. Campania anti-Goma 213
10 iunie 1977. Conferinţa Naţională a Scriitorilor Români 217
17 iunie 1977. Condiţia scriitorului 220
25 iunie 1977. „Noii filozofi“ 222
1 iulie 1977. Contrarecepţia oferită la Paris disidenţilor 226
8 iulie 1977. Titus Popovici şi *Bunavestire* 228
15 iulie 1977. Cenzura omniprezentă 234
23 iulie 1977. Atelierul lui Brâncuşi la Beaubourg 237
29 iulie 1977. *Orgolii* de Augustin Buzura 238
23 septembrie 1977. Ovidiu Cotruş 240
1 octombrie 1977. Dezbatere asupra disidenţei la revista *Kontinent* 242
8 octombrie 1977. I. C. Drăgan acasă şi „prin Europa“ 244
21 octombrie 1977. Scriitorii şi minerii 247
11 noiembrie 1977. *Cartea de la Metopolis* de Ştefan Bănulescu 251
23 noiembrie 1977. O agresiune 254

Anexe 256

Indice de nume proprii 261

# MONICA LOVINESCU

memorii/jurnale

# Seismograme / UNDE SCURTE II

„De ce publicarea în continuare a *Undelor scurte*? Nu neapărat pentru a găsi puncte de asemănare cu actualitatea, ci pentru a regăsi unele cel puţin din rădăcinile ei. Deoarece nu totdeauna suntem victime ale sorţii vitrege sau ale străinilor. Uneori ne putem recunoaşte drept propriile noastre victime. (...)

Nici de data aceasta totul n-a fost spus pînă la capăt. Capătul ar fi ajuns în dosarul fiecărui scriitor prea îndrăzneţ. Chiar atunci însă cînd tactica impunea să fie salvat un om, o poziţie, nici un rînd nu păcătuieşte – îmi îngădui s-o sper – împotriva adevărului. Cel parţial în orice caz. Pentru adevărul fără limite ceasul n-a sunat decît la 22 Decembrie 1989.

În aceste pagini ne aflăm în anii '70. Neavînd altă pretenţie decît de a fixa unele repere pentru ţinerea de minte. Încă ameninţată. Cînd va lua sfîrşit amnezia, şi numai atunci, se va putea pune şi punctul final."

**Lei 650**

**ISBN 973-28-0396-7**